اليونسكو.. وحوار الحضارات

بقلم: رئيس التحرير

بعيداً عن النتيجة النهائية للانتخابات التى جرت أخيراً فى منظمة التربية والعلوم والثقافة التابعة للأمم المتحدة "اليونسكو"، وعدد الأصوات التى حصل عليها كل طرف من الأطراف الثمانية التى شاركت فى الانتخابات، فإن المعركة الحقيقية كما تبدت داخل اليونسكو فى الأسابيع الأخيرة كانت أقرب إلى الصراع بين شطرى هذا العالم.. بين الشمال والجنوب.. بين الأغنياء والفقراء.. بين الغرب والحضارة العربية الإسلامية.

وفى حديث أجرته معى قناة "فرنسا ٢٤" فى باريس قبل بدء الانتخابات قلتُ إنها تمثل - هذه المرة - اختباراً للغرب، فالعالم العربى وكل من وقف معه من دول العالم الثالث أصحاب حضارات الشرق، يتطلعون الآن إلى الغرب صاحب شعارات "قبول الآخر" و"حوار الحضارات" و"التعدد الثقافى"، ليرى إن كان سيثبت أنه على مستوى هذه الشعارات فيقبل يد الشرق الممدودة له بـ"المصالحة" (وقد كانت "المصالحة" هى عنوان البرنامج الانتخابى الذى قدمه فاروق حسنى وزير ثقافة مصر) أم أن الغرب سيركن إلى موقفه الصليبى البائد الرافض لكل ما هو عربى مسلم.

والحقيقة أن المشهد الافتتاحى لمعركة الانتخابات كان ينبئ بالخير، فالمرشح المصرى، الذى أجمع عليه العرب، ثم صدر لصالحه قرار إجماعى بالتأييد من قمة الاتحاد الأفريقى والمؤتمر الإسلامى، ووقفت إلى جانبه دول أخرى من آسيا وأمريكا اللاتينية، بل وبعض دول الجنوب الأوروبى أيضاً، بدا هو الأقوى بين جميع المرشحين، حيث حصل فى الجولة الأولى على ٢٢ صوتاً من مجموع ٥٨ صوتاً هم أعضاء المجلس التنفيذى، بينما حصلت المنافسة التالية له مباشرة على ٨ أصوات فقط، وبدأت الصحف وأجهزة الإعلام فى فرنسا - فى الوقت نفسه الذى تهاجمه فيه بضراوة بواسطة عدد من الأقلام اليهودية - تصفه بأنه المرشح "الأقوى" والمرشح "المفضل" والمرشح "الأقرب إلى الفوز".

لكن الولايات المتحدة كانت قد بدأت حملة شعواء داخل اليونسكو لم يترك فيها السفير الأمريكى ديفيد كيليون أيًّا من سفراء الدول أعضاء المجلس التنفيذى إلا وحاول الضغط عليه حتى لا يعطى صوته للمرشح المصرى، بما فى ذلك السفراء العرب أنفسهم، الذين ظلُّوا - بالرغم من ذلك - كتلة صلبة متماسكة كانت هى حجر الأساس فى حملة المرشح المصرى.

فى الوقت نفسه - حسبما تكشَّف فيما بعد - وصلت إلى باريس خلية من أجهزة الاستخبارات الإسرائيلية مكونة من ٨ أشخاص، تمكنت من دخول مبنى اليونسكو رغم الإجراءات الصارمة التى



فرضها المدير العام اليابانى على الدخول إلى المبنى إلا للأعضاء المعتمدين بالمجلس التنفيذى، وذلك بعد أن هاله عدد أعضاء البعثات الدبلوماسية والصحفيين الذين كانوا يتحلقون حول فاروق حسنى كلما ظهر داخل المبنى.

فقد بعث إلىَّ الصحفى الفرنسى الكبير ريشار لابڤيير بمقال لم يكن من الممكن أن ينشر داخل فرنسا، كشف فيه لأول مرة عن تلك الواقعة التى قال إن أجهزة المخابرات الفرنسية اكتشفتها وأبلغت بها قصر الإليزيه الرئاسى، وقد نشر مقال لابڤيير بنصه الفرنسى فى "الأهرام إبدو"، كما نشرته جريدة "المصرى اليوم" مترجماً إلى العربية، ونقلته كافة الوكالات الأجنبية.

لقد أورد لابڤيير فى مقاله الذى أسماه "فضيحة فى اليونسكو" أن خلية المخابرات الإسرائيلية المذكورة عقدت لقاءات متكررة مع عدد من السفراء الأوروبيين داخل مبنى اليونسكو، كما التقت خارجه بعدد من رؤساء تحرير الصحف، وخص بالذكر جريدة "ليبراسيون" ذات الميول الصهيونية.

ومن ناحية أخرى ذكر واحد من كبار الشخصيات اليهودية فى فرنسا وهو سيرج كلارسفلد فى حديث له أنه كان هناك تحالف أمريكى يهودى أوروبى فى الانتخابات يهدف لإسقاط المرشح العربى، وعاب كلارسفلد على هذا التحالف أنه لم يراع الاعتبارات الأخلاقية فى الانتخابات.

كل هذا حدث وسط حملة ضارية فى الصحف الفرنسية، ساندتها حملة مماثلة فى الصحف الأمريكية والألمانية، كانت كلها تردد نفس الاتهامات ضد المرشح المصرى حتى صوَّرته بأنه يمثل تهديداً لمبادئ اليونسكو القائمة على التنوع الثقافى والتسامح وإقامة السلام بين الشعوب.

وقد تميزت انتخابات المدير العام لليونسكو هذه المرة، وهى التاسعة منذ إنشاء المنظمة، بقدر من التسييس لم تشهده الانتخابات من قبل، حتى يكاد المرء يشعر ـ كما قال وزير ثقافة السنغال الحاضر للانتخابات ـ أنها انتخابات سياسية وليست انتخابات منظمة من المفترض أنها لا تعنى إلا بالثقافة والفكر والعلوم، فمنذ بداية المعركة وجدنا هيئات سياسية تتدخل فى المعركة بمهاجمة المرشح العربى، ولا أقصد هنا بعض الكتاب اليهود والمعروفين بولائهم لسياسات إسرائيل، وإنما أقصد جماعات الضغط السياسى اليهودية فى الولايات المتحدة وفرنسا بشكل خاص، مثل جمعية مكافحة التشهير الأمريكية التى يفترض

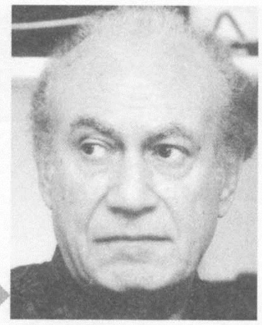
عدم وجود علاقة تربطها بالمنظمة الثقافية فى فرنسا، ومثل رابطة الدفاع اليهودى الأمريكية أيضاً، ومثل مركز سيمون فيزنتال الذى يتعقب المعادين للسامية، ومثل اتحاد الجمعيات اليهودية الفرنسية، ومثل حاخام فرنسا الأكبر، وغيرهم من الأجهزة السياسية التى ناصبت المرشح العربى العداء منذ البداية.. وقد تدخلت جمعية مكافحة التشهير فى الولايات المتحدة ـ بشكل خاص ـ فى حملة التشهير التى انتشرت فى الصحافة الأمريكية، وأنشأوا موقعاً إلكترونياً خصيصاً لمحاربة المرشح المصرى، كان يحمل عنوان "عارضوا فاروق حسنى.. ماذا يمكن أن يحدث لو نجح الرجل الذى رشحته مصر؟"، وقد وجَّه الموقع نداءً إلى وزراء خارجية أوروبا لمقاطعة اليونسكو فى حالة فوز المرشح العربى.

ولقد سئل أحد كبار المسئولين فى اليونسكو عن تجاهل أعضاء المنظمة للماضى الشيوعى للمرشحة البلغارية التى فازت فى النهاية بمنصب المدير العام، فقال للصحفى الذى سأله: هذا الماضى هو اعتبار سياسى، واليونسكو منظمة ثقافية لا تعنى بالسياسة. وقد أكد المسئول بهذا الرد ما أكده أحد المدونين البلغار، الذى نقلت جريدة "فاينانشل تايمز" البريطانية كلماته، حيث أبدى عدم رضاه عن نتيجة الانتخابات لأن الغرب أثبت أنه على استعداد للتغاضى عن الماضى الشيوعى للمرشحة البلغارية، لكنه ليس على استعداد لقبول مرشح عربى مسلم لا ترضى عنه إسرائيل.

إن الميثاق التأسيسى لليونسكو ينص على أنه "لما كانت الحروب تتولد فى عقول البشر، ففى عقولهم يجب أن تبنى حصون السلام"، فإلى أى مدى ساهمت معركة انتخاب المدير العام الأخيرة فى تحقيق هذا الهدف أو الاقتراب منه؟

إن جريدة "لوفيجارو" الفرنسية رصدت نتائج المعركة فقالت إن اليونسكو فى هذه الانتخابات أكدت على الهيمنة السياسية للغرب، ومن ثم أججت صراع الحضارات بين الشمال والجنوب، والذى يفترض أنها أُنشئتْ للحيلولة دون وقوعه.

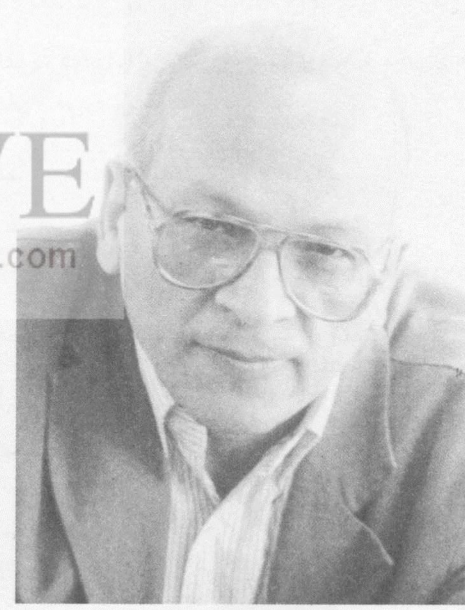
لقد لعبت السياسة لعبتها فى معركة اليونسكو، فقسمتها نصفين تقريباً ـ كما تشير نتائج الجولة الأخيرة للتصويت ـ وهذا وضع يؤدى إلى الاستقطاب الحاد بين الدول الأعضاء، ولا يبنى حصون السلام فى عقولهم.



◆ الدكتور محمد عبد المطلب ◆

الإطلال من نوافذ الغيطانى

(١)



يتصدر النص عنوان لافت «نوافذ النوافذ» يشير إلى طبيعة رؤية العالم، وهى رؤية تعتمد «الاثنينية» التى تقول بوجود مبدأين متضادين لا ينفكان: «النور والخير» و«الظلمة والشر»، لكن اثنينية الغيطانى تئول إلى ازدواجية مغايرة هى «الظاهر والباطن»، على معنى أن النوافذ الظاهرة إشارة إلى النوافذ الباطنة.

وهذا العنوان الخارجى سيطر على المتن الداخلى سيطرة مطلقة على المستوى الصياغى، وعلى مستوى الدلالى، فقد ترددت مفردة «النافذة أو النوافذ» مائتين وثمانيا وستين مرة، وجاء هذا التردد الكثيف موافقاً لهذه الثنائية التى أشرنا إليها.

ذلك أن تردد دال النافذة لم يرتبط بمرجعيته المعجمية التى تقول: إن النافذة هى الخرق فى الحائط ينفذ منه النور وغيره للمكان، بل تجاوز هذه المرجعية إلى مرجعيات إضافية يمكن حصرها فى خمسة أنماط.

النمط الأول: «نافذة السماء» بوصفها نافذة الكون على إطلاقه.

النمط الثانى: النافذة الداخلية غير المرئية التى يطل منها المبدع على اللا وجود، أو الخفى، أو الغائب لاستمداد القبس والعون.

النمط الثالث: النافذة العمر التى تنفتح قبل الوصول إلى النهاية بإشراقة لا يمكن تعيينها أو تأطيرها لرؤية ما كان وما جرى.

النمط الرابع: مناظير الرؤية التى تطل على المجرات السحيقة، أو التى تغوص فى جسم الإنسان بحثا عند داء، أو عثرة.

النمط الخامس: فرج نوال، بوصف الفرج أروح نوافذ الوجود.

واللافت أن هذه الأنماط الإضافية للنوافذ تجد لها مردوداً

معجمياً على نحو من الأنحاء، إذ يقول ابن الأعرابى - أحد اللغويين الأوائل- إن النافذة : كل سمّ «أى فتحة» يوصل إلى النفس فرحا أو ترحا[1] فهناك الفتحات المادية مثل : الفم والأنف والعين والأذن، وهناك فتحات معنوية مثل: النفس والعقل والروح.

(٢)

إن هذه القسمة التى ارتضيناها لأنماط النوافذ تغاير التقسيم الذى ارتضاه المبدع، حيث قسم نوافذه سبعة أنماط :

١- نوافذ أولى. وتضم ثلاث نوافذ مادية هى :

أ) نافذة بين الأسرة فى جهينة وهى للتهوية فقط .

ب) نافذة مبهمة الملامح أطل منها الراوى على أول غارة إسرائيلية على مصر سنه ١٩٤٨.

ج) نافذة بيت الأسرة فى درب الطبلاوى التى أطل منها على علاقة عاطفية بين فادية وفتحى .

٢- نوافذ الغزعات وتضم ثلاث عشرة نافذة :

أ) نافذة بيت أم نبيل المثيرة للرعب.

ب) نافذة بيت الأسرة التى أطل منها على الحاج على بعد موته.

ج) نافذة بيت الأسرة التى أطل فيها على موت علية.

د) نافذة بيت علية المهجور بعد موتها.

هـ) نافذة المسافر خانة .

و) نافذة الشيخ على الجرجاوى الذى مات محترقاً.

ز) نافذة البيت المهجور المواجه لمدرسة عبد الرحمن كتخدا.

ح) نافذة الاستراحة بعد نقله للعمل فى محافظة المنيا.

ط) نافذة فندق فى بيروت كانت مثاراً للرغبة والفزع معاً.

ى) نافذة قطار براغ التى عجزت فاليريا عن الصعود منها للقطار.

ك) نافذة السويس المغلقة أمام قذائف اليهود.

م) نافذة على السنى صانع العطور.

٣- نوافذ الرغبة، وتضم إثنتى عشرة نافذة :

أ) نوافذ الدرب المضاءة بالنور الأحمر ليلاً.

ب) نافذة بيت الأسرة التى أطل منها الراوى على جنيدى وهو يقبل صفية.

ج) فرج نوال ، أروع نوافذ الوجود.

د) نافذة بيت الأسرة بعد العودة لدرب الطبلاوى التى أطل منها على أم فريدة.

ه) نافذة غرفة فتاة بودايست.

و) نافذة غرفة الفتاة الهنغارية.

ز) نافذة غرفة لورا الباريسية التى يطل منها على السماء خلال علاقته بها.

ح) نافذة غرفة فاليريا وإحكام غلقها حتى لا يخرج منها صوتها عند بلوغ ذروة نشوتها .

ط) نافذة عمله رساما للسجاد.

ى) نافذة بيتهم فى باب الشعرية التى أطل منها على فتاة الرابعة عشرة.

ك) نافذة غرفة صديقه على فى باريس التى شاهد منها جماعا خلفيا.

ل) نافذة السجن التى وصلت بين سجين وسجينة فخطبها.

٤- نوافذ السفر، وتضم احدى عشرة نافذة:

أ) نوافذ الخيمة فى الإسكندرية ضمن وفد الفتوة وعمره ثمانية عشر عاماً.

ب) نافذة استراحة الشباب فى الأقصر ضمن فريق الكشافة.

ج) نافذة القطار عند سفره الأول للعمل ووداع أبيه له.

د) نافذة فندق الزقازيق التى تطل على جدار معتم.

ه) نافذة فندق باريس المطلة- أيضاً - على جدار مصمت.

و) نافذة ليبرج ونوافذ فندقها الصارمة الحادة.

ز) نافذة المعتقل التى كان يزوره منها عصفور يومى.

ح) نافذة فندق فى أوكرانيا بستارتها الثقيلة الحاجبة.

ط) نوافذ نيويورك الصماء لاستعراض القوة.

ى) نافذة سيارة فى نيويورك التى أطل منها على أنثى جميلة للحظات .

الإطلال من نوافذ الغيطانى

ك) نافذة العمر.
٥- نوافذ الظهور، وتضم أربع نوافذ.
أ) نافذة فندق الأقصر التى كان يطل منها على آثارها.
ب) نافذة معبد هابور لظهور رمسيس الثالث، وخدم الآلهة، وقد أصبحت النافذة مستباحة لجموع الزائرين بعد ذلك.
ج) نافذة قصر عابدين لظهور الزعماء والملوك.
د) شرفة بيت الأمة لظهور زعماء ثورة سنه ١٩١٩.
٦- نوافذ الروح وتضم ست نوافذ :
أ) نافذة الغواصة تحت ماء.
ب) نافذة غرفة جراحة القلب.
ج) نوافذ الراوى الداخلية «النفسية».
د) نوافذ الطائرات عبر الأعماق اللا نهائية.
ه) نافذة التساؤل فى نيويورك عند زيارته لإلقاء محاضرة.
و) مناظير الرؤية للمجرات السحيقة والغوص فى جسم الإنسان.

(٣)

ومع كثرة النوافذ، وتعدد أنواعها، فإن وظيفتها تكاد تكون محددة بإطارها الشكلى من ناحية وموقعها المكانى من ناحية أخرى.

وواضح أن السرد وجه عناية بالغة لوظائف النوافذ، ملاحظاً أن هناك نوافذ خارجة عن دائرة النوافذ المألوفة، ومن ثم جعل لها وظائف تناسبها، فقد أعطى السرد «للفرج» الأنثوى صفة النافذة فى محور «نوافذ الرغبة» وأضفى عليه بعض الصفات التى ينفرد بها، فهو «السر المزدهر» و«المكتمل» و«الوردى» «أروع نوافذ الوجود» ومن ثم يعلو على غيره من النوافذ لأنه النافذة الوحيدة لظهور الحياة[٢].

وفى هذا السياق تحضر «السماء» بوصفها نافذة الكون، لأنها تتيح لمن يطل منها أن يطلع على كل موقع فى الوجود فكأننا فى دائرة كل نقطة فيها مساوية للأخرى، والنقطة مركز الدائرة كما يقول ابن عربى[٣].

وفى سياق «النوافذ المؤدية» تحضر «النافذة النفسية الداخلية» لتكون وسيلة الراوى للتطلع إلى من قبلهم ثم غابوا ليستمد ما عندهم من قبس دون تحديد لفظى أو عينى، وهذه النافذة تفتح بالواردات فى اليقظة أو المنام، تؤدى إلى اللا موجود، وأحياناً إلى الخلاصة[٤].

وتأتى فى نوافذ السفر «نافذة العمر» بلمحتها الخاطفة وإشراقتها المفاجئة التى يرى الإنسان خلالها ما كان وما جرى كافة[٥].

وبعودة السرد إلى النوافذ المألوفة، نلحظ أن وظيفة النافذة لا تنحصر فى خدمة الراوى وحده، بل خدمتها أمر مشاع، فأم الراوى وحاضنته الأولى كانت النافذة وسيلتها لكسر الوحدة والشعور بالغربة، ووسيلتها لشم الهواء ورؤية العابرين والمطلين والإئتناس بهم.

أما وظائف النافذة للراوى فيمكن حصرها فى محورين:

المحور الأول: إزالة الحواجز والمسافات بين الداخل والخارج، ومن ثم يكون الوصول للآخر عموماً، والآخر الأنثوى خصوصاً أمراً متاحاً، ومع الوصول يكون الكشف والإطلاع على المجهول.

المحور الثانى: تنشيط حاسة التذكر والاستدعاء، والقدرة على تحديد المكان والزمان خلال مساحة للانفراد بالنفس دون رقابة.

وقد أجمل السرد وظائف النوافذ فى قوله: «صار للنوافذ بعد الاستغراق والفحص حضور مغاير، لا يقبل التحديد العينى، أو التأثير اللفظى مهما اتسع أو ضاق .. لا أدرى، ليشمل ما لا تدركه الرؤى المباشرة المستوعبة من الأذهان وسائر القوى المحركة، كل لحظة مستعادة طاقة، كل رؤيا ثغرة تنبئ باليسير من المجهول كل هبة من نسق يمت إلى نغم أو رائحة، لواح جزء من مدخل، مسافة من طريق ناصية، مجرد واجهة، استعاد الهفوف السارى»[٦].

إن هذه الفقرات أدخلت النوافذ دائرة التجليات العرفانية، حيث صارت نافذة للوعى بالوجود الظاهر والباطن، الحاضر والغائب، الداخل والخارج، المادى والروحى.

(٤)

هذه وظائف النوافذ كما قدمها النص على نحو مباشر، لكن القارئ سوف يلحظ أن الراوى قد وضع نوافذه فى

سبعة محاور، وكأنه يعيد تنظيم ذاكرته خلال هذا الرقم المشحون بأبعاد علوية وأبعاد أرضية، فتنظيم الذاكرة استغرق سبعة مستويات تتراتب أحياناً، وتتداخل أحياناً، وبعدها يستقر الراوى فى مكانه الأثير فى داخله، ونوى فيه الإقامة(٧).

فى المستوى الأول جاءت «النوافذ الأولى» وفى مقدمتها نافذة بيت جهينة، وكانت وسطًا بين الفتح والإغلاق، لأنها لا تسمح بالإطلال منها، ثم تلتها نافذة لها خطورتها فى المسار الحياتى للراوى، لأنها أتاحت له مشاهدة بواكير القهر والعدوان الخارجى القادم من إسرائيل، ثم تلتها نافذة الانفتاح على ثنائية الوجود الخالدة «الذكر والأنثى» .

وفى المستوى الثانى تأتى «نوافذ الفزعات» وتكاد تلحق بسابقتها فى الوسطية بين الفتح والإغلاق، لكن انفتاحها يكاد ينحصر فى مشاهدة الموت، سواء كان موتا حقيقياً أم موتاً مجازيا، حيث انفتحت النافذة على موت الحاج علي، وموت علية، وموت الشيخ على الجرجاوى، وتلحق بها نافذة الاستراحة التى أطلت على جريمة قتل بالإغراق .

أما الموت المجازى فيتجسد فى نافذة المسافر خانة، كما يتجسد فى القصر المجهور المملوء بالعفاريت والجان، ثم القصر المهجور- أيضاً- المواجه لمدرسة كتخدا الابتدائية، ثم نافذة خندق السويس المغلقة أمام قذائف اليهود أثناء حرب الاستنزاف، أى أنها امتداد للنافذة الأولى العدوانية، ومع نوافذ الفزعات تتجلى بدايات نافذة أم نبيل المرعبة ممتدة الصلة بأسطورة ميدوزا، إذا طالت شيئاً حولته إلى حجر أو حيوان .

وكان نافذة بيروت سنه ١٩٨٠ مزيجا من الرغبة والقهر معاً، الرغبة فى ممارسة الإطلال على احدى الحسناوت ، والقهر بعد علم الراوى باختطاف أحد المعارضين العرب الذى كان يسكن الغرفة المجاورة له .

ويظلل القهر مسيرة الراوى مع حضور نافذة المعتقل فى الستينيات ثم يتحول القهر إلى نوع من العجز فى مواجهة نافذة القطار التى عجزت فاليريا عن الصعود منها إلى الراوى.

وتأتى «نوافذ الرغبة» لتشكل معادلا ضديا لنوافذ الفزعات، فإذا كانت نوافذ الفزعات تميل إلى الانغلاق، فإن نوافذ الرغبة تميل إلى الانفتاح، وكأن الانفتاح كان إشارة مضمرة إلى انفتاح الطاقة الشبقية، واشتعال الرغبة، واللافت أن هذا الانفتاح قد طال نافذة السجن التى جمع بين سجين وسجينة فى علاقة حب ثم خطوبة.

وتستعيد النوافذ حالتها فى الانغلاق مع «نوافذ السفر» وبخاصة بعد أن تجاوز الراوى مرحلة الصبا والشباب المبكر حيث حافظت النوافذ على الانفتاح فى رحلتى الإسكندرية مع الفتوة، والأقصر مع الكشافة، وعندما نقول إن السائد فى نوافذ السفر هو الانغلاق، نعنى الانغلاق المادى أو المعنوى، إذ إن النافذة الأولى فى السفر كانت مرافقة لرحلة الراوى الأولى للعمل، ووقوف والده خارج نافذة القطار، فى لحظة مشحونة بالألم والمرارة، ومن ثم يمكن القول إن هذه النافذة كانت مفتوحة مادياً، مغلقة معنوياً.

وهذا الانغلاق المعنوى صاحب نوافذ فندق الزقازيق، ونوافذ أحد فنادق باريس التى كانت منفتحة على جدران مصمتة.

ويكاد الإغلاق يكون إشارة مضمرة إلى ملامح الهيمنة والسطوة فى الكتلة الشرقية كما هو الحال فى نوافذ ليبزج و أوكرانيا، وفى الكتلة الغربية كما هو الحال فى نوافذ نيويورك وواشنطن، فهى مبان ونوافذ لبث الهيبة والخضوع(٨).

وقد يعجب القارئ أن يجد «نافذة العمر» ضمن «نوافذ السفر» لكن العجب يزول إذا أدركنا أن الحياة نفسها رحلة سفر بلا عودة، لكن نهاية الرحلة ترتبط دائماً ببدايتها ارتباط النتيجة بالمقدمة، ومن ثم كونت النهاية نافذة للعمر ظلت تشغل الراوى، وما تزال تشاغله لتستحضر البدايات التى أطل من نوافذها على الموت فى «نوافذ الفزعات» وكان سؤاله الدائم: متى تقبل لحظة الانطفاء وخمود الجذوة(٩)

والشئ العجيب، اقتراب هذه اللحظة كثيراً برؤية الحياة فى أوجها وتوهجها، وكأن هذه الرؤية إيذان ببداية الانتقال من الوجود إلى اللاوجود، وعندها تتحقق القدرة على الاستعادة والفحص(١٠).

الإطلال من نوافذ الغيطانى

إن هذه اللحظة التى سكنت وعى الراوى جعلته على يقين بأن ما تبقى أقل مما مضى، وأنه يسعى خطاه الأخيرة الدانية، فيتوق ويهفو إلى الإلف والحرارة، إلى ما يناقض اللاوجود كافة[١١].

معنى هذا أن نافذة العمر تأخذ الانفتاح مع البدايات ، وتظل ترسل أشعتها خافتة بين الحين والآخر حتى يكتمل انفتاحها مع اكتمال الدائرة وتلاحم طرفيها، فيتم تجاوز موقوتية الإقامة فى الحيز[١٢].

(٥)

لقد لازم المتن الصياغى بين تردد «النوافذ» ومفردتين من توابعها، هما «أطل واطلع» ومشتقاتهما، وقد بلغ ترددهما مائة وثمانية وستين ترددا.

أما الفعل «أطل» فإن مرافقته للنوافذ يعلن عن دخول البنية دائرة المفارقة بين الأعلى والأسفل، ذلك أن «الإطلال» يكون غالبا من الأعلى على الأسفل، يقول الراوى: «بنايتنا أعلى البيوت فى الدرب، خمسة طوابق، يمكن للرائى أن يتابع ويرقب سائر من يشرف عليهم بدون أن يلحظه أحد»[١٣].

ويؤازر الفعل «اطلع» سابقة فى تأكيد المفارقة بين الأعلى والأسفل، لكنه يقدم إضافة لها أهميتها البالغة، حيث يقول ابن منظور: إن التطلع يكون نظرة حب أو بغض، وهدفه العلم والمعرفة، ثم إنه يرتبط ببلوغ الهدف والغاية[١٤].

معنى هذا أن «الإطلال» كان مقدمة، و«الإطلاع» كان النتيجة، لكن السرد لم يلتزم بهذا المردود كما يؤكد تسلطه على المعنويات: المدى والمكنون والأنوثة وسواها .

كما أن هذا الفعل بالراوى بوصفه فاعل الإطلال كما يرتبط به بوصفه مفعولا له.

وعلى هذا النحو يأتى فعل «الإطلاع» ، حيث يتسلط على الماديات: الجداران والأرض والخلق وذرى النخل والكتب والأماكن والزرقة.

كما يتسلط على المعنويات: الفزعات والمجهول والضدين والتساؤل والحيرة واللاشئ والوجود المطلق، وبالمثل أيضاً يكون الراوى فاعلاً له ومفعولا له فى الوقت نفسه.

والمدهش أن الإطلال والإطلاع قد يكونان من فعل النوافذ ذاتها، أليس العنوان «نوافذ النوافذ»؟ هذا العنوان الذى تم تفكيكه فى المتن وإدخاله دائرة التركيب والتعقيد، ففى «نوافذ الروح» يطل الراوى على لوحة «إدوارد هوبر» ويدرك من خلالها تداخل النوافذ وتراسلها، «فنوافذها نوافذ، وليست بنوافذ»[١٥] وفى «نوافذ مؤدية» يعود للنوافذ اتساقها دون أن يلغى هذا الاتساق تراسلها، ذلك «أن النوافذ تؤدى إلى أخرى، للنوافذ نوافذ، النوافذ شتى»[١٦].

لقد استحالت ثنائية النوافذ إلى ثنائية للوجود تحاصر رؤية الإبداع لعالمه، وتعلن أن إدراكه للحقيقة رهن بهذه الثنائية، فهناك الوجود والموجود، والماء وماء الماء، والجهل وجهل الجهل، وانتظار الانتظار، وائتناس الأنس، وحافة الحافة[١٧].

إن «الإطلاع» لم يعد مفردة معجمية مقيدة بمواضعتها اللغوية، وإنما أصبحت تجليا كما يقول ابن عربى، شرطه الصفاء من الكدورات والأدناس النفسية[١٨].

وكان لهذه الثنائية سيطرة شبه مطلقة على النصية خلال فعلى «الإطلال والإطلاع» ومن ثم سعت الصياغة للدخول فى هذه الثنائية خلال بنية بلاغية هى «التقابل» حيث ترددت البنية ترددا لافتا بلغ مائتين وواحدا وعشرين ترددا، متسلطة على الواقع العينى والغيبى، والداخلى والخارجى، والمادى والروحى ، مما يؤكد ما سبق أن قلناه عن أن النوافذ قد استحالت إلى طاقة عرفانية تسمح بالإطلال على الموجود وما وراء الموجود، فالموجود يدخل دائرة الإدارك بالنوافذ المألوفة، وما وراءه يدخلها بالنوافذ الداخلية.

(٦)

وإذا كان فعلا «الإطلال الإطلاع» قد اتاحا للراوى هذه الطاقة للرؤيا والمشاهدة، فإن هذه الطاقة لم تكن خالصة للنافذة النفسية، لأن هذه النافذة قد تستعصى على المتلقى، ومن ثم تدخلت الحواس فى تحديد ملامح الرؤية، وتحديد أبعاد المشاهدة.

وتأتى حاسة الشم فى مقدمة هذه الحواس، فهى حاسة مدربة، صاحبت الراوى منذ بواكير العمر عندما يصطبحه

والده إلى محل البلديسى بائع العطور، ومن طبيعة الحاسة أن تتجه إلى الرائحة إذا كان للمدرك رائحة، وتتخيل له رائحة إذا لم يكن له رائحة على نحو إدراك رائحة الأنوثة المجردة، والأنوثة المجسدة، وقد صحب هذا الإدراك الراوى فى سيرته الوجودية بداية من زمن الطفولة والصبا، حيث مثلت «فادية» برائحة أنوثتها نموذجا يقيس عليها النساء بعدها، على الرغم من أن كل أنثى لها رائحتها الخاصة التى لا تشاركها فيها سواها.[١٩]

وفى هذا الزمن المبكر جاءت رائحة «نوال» فعندما أحاطته بذراعيها، عرف غزارة ونقاوة عبير الأنثى، هذا العبير الذى فاح من صبية باب الشعرية فى عصارى الزمن الأول[٢٠].

ولم تنحصر وظيفة حاسة الشم فى إدراك الأنوثة بل امتدت الوظيفة إلى إدراك بوادر الفزع والرعب على نحو ما كان عندما يرى الراوى الشيخ «على السنى» بروائح مسكه التى يبثها فى كل مكان[٢١].

ثم امتدت الحاسة إلى عالم الأبدية ومنطقة العبور إلى الأفق الآخر، فقد ظلت رائحة الريحان ملازمة للراوى منذ وقف مع أبيه على مقبرة شيخ جليل، وبقى من هذه الوقفة الشذا والهفوف[٢٢].

ورائحة الموت ظلت حاضرة ممثلة رائحة المبيد التى وصلت إلى انفه عند موت الحاج على، وأصبحت تهب عليه من الذاكرة[٢٣].

وينافس الصوت الرائحة فى رؤية العالم، وكما كانت حاسة الشم مدربة مع زمن البدايات، تدربت حاسة السمع أيضاً فى زمن الطفولة: حيث كان هذا الطفل يدرب أذنه على الإنصات للحديث الخافت بين أمه وأبيه، وكان حديثهما المتناغم يلفه بغشاء من القربى والترقرق[٢٤]. ولاحكام تدريب الحاسة، كان الطفل لا ينقلب ، ولا يصدر صوتاً، وهو ما يسمح بتنامى الحوار الليلى، وإلمام الطفل بأخبار السكان وأهل الدرب من والديه[٢٥].

وحاسة السمع المدربة جعلت الصوت وسيلة إدراكها للأنوثة ، حتى نافس الصوت الرائحة فى هذا الإدراك، فد ظل صوت «صفية» واطلاقها الآهة عند لقائها بجنيدى فوق السطح مصاحبا للراوى نصف قرن أو يزيد[٢٦].

وهذه الآهة الحرى كانت تأتى الراوى من مكان غائم فى الذاكرة من أنثى تطل من نافذتها دون أن يمتلك القدرة على تحديد المكان والزمان[٢٧]، ثم استمر حضور الآهة فيما تحتفظ به الذاكرة من مشاهدة علاقة جنسية فى بيروت، غير أنها آهة مغايرة ، لأنها عبرت عن امتزاج الألم بالمتعة[٢٨].

أما صيحة «فاليريا» فكانت الهدف الذى يسعى إليه الراوى فى كل لقاء بها، لأنها صيحة الحضور وخلاصة التحقق، برغم أنها مجهولة المصدر، فهى لا تجئ من الحنجرة، ولا من الصدر، وإنما تجئ من كل فج[٢٩].

واللافت أن الصوت لم يكن مصدره الآخر دائماً، بل كان مصدره الراوى أيضاً، وبخاصة فى مواجهة «أم فريدة» صاحبة الإطلالة الحاضرة حتى بعد غيابها، فبرغم المساحة التى كانت تفصله عنها، فإنه «أولج وأوغل وعبر من حيز إلى حيز عبر مفاوزها ومفارقها وخباياها» حيث كانت مواجهته له ذات عصر أطلق فيه صوتاً قصيرا ينم عن بلوغه النشوة[٣٠].

والمدهش أن الحواس لم تكن تعمل منفردة ، وإنما تتآزر لتحقيق الرؤية المكتملة، فكثيراً

ما تآزر الصوت مع حاسة التذوق ففى بدايات الراوى المبكرة كان يحب الاستماع إلى المذياع، فيدرك صوت عبد الوهاب وأم كلثوم وليلى مراد، ويحدد مع الاستماع ملامح النهار ومذاقاته[٣١]، ثم يتآزر التذوق وحاسة اللمس فى استحضار فتاة بودابست فقد كان لمذاق جسدها ملمس ورق الورد المندى، ولرقته كأن الراوى يعانق الفراغ[٣٢].

وينفرد التذوق بإدراك ما غاب من ألوان الطعام التى تصله بالأنثى، فقد كان زوج أم «فرنسا» وهى فتاة اسمها فرنسا يصنع الفطير الصغير المحشو بالمهلبية، وما يزال مذاقه فى فم الراوى ، ومع تذكره يستعيد فرنسا على الفور[٣٣].

ويقدم الراوى فى هذا السياق فقرة معجبة خلال استحضاره لفاليريات تكاد تجمع وسائل الإدراك الحسى وغير الحسى للأنوثة فى ذروة النشوة، يقول فى صياغة شعرية :«جهدى معها أن أصل بها إلى تلك الصحية، كناية الحضور، وخلاصة التحقق، برنامج العشق وسجل ما ينفى

الإطلال من نوافذ الغيطاني

تبزغ فجأة بعد صبرى عليها، وطوال معالجتى وترحالى عبرها لم أعرف ذلك فى كل من قدرى لى أن أتوحد بهن الحق أنه ما من شبه، كل أنثى مفردة، لا شبيه ولا تكرار، رائحة الحضور مغايرة، والملمس كذلك لحظة الوصول إلى الذروة، فمن بكاء يتخلله صياح، إلى أصوات لا يمكن تصنيفها، إلى رجاء متوسل، إلى ضحك على غير هدى، لكن فاليريا اختصت بتلك الصيحة النفضة»[٣٤] .

(٧)

إذا كانت الحواس قد مثلت نوافذ الراوى لإدراك عالمه عامة وعالمه الأنثوى خاصة، فإن حاسة الإبصار تأتى فى مقدمة النوافذ التى قادته إلى مجموع إدراكاته السابقة واللاحقة، لكن الذى نستهدفه فى هذا المحور هو تعلق هذه الحاسة بمدركين، أولهما: «التكوين الجسدى» والآخر «التكوين اللونى» الذى سوف نعرض له فى المحور التالى.

أما التكوين الجسدى فيكاد يخلص لمناطق الغواية فى الأنثى، وبخاصة منطقة الصدر ومنطقة الردف، لكن يبدو أن الأرداف كانت أكثر غواية وإثارة، ومن ثم كانت أكثر ترددا فى «نص النوافذ» وجاء التردد مبكراً بدايات الراوى فى الدرب حيث كانت «سهير» باهظة الأرداف رغم صغر سنها[٣٥] ، أما أنثى بيروت فأهم ما يميزها ردفاها المكتملين[٣٦]، ثم تأتى نوال ساكنة السطح حيث كان انحناؤها يتيح للراوى رؤية الدثار كلها بإنشطارهما واكتمالهما ونفارهما المتجاور[٣٧].

ثم تحضر «أم فريدة» بوصف حضورها حضور للقانون الأنثوى، وعند الحضور تتجه ناحية الراوى بجسدها الذى تسرى فيه الحركة بدءا من ردفيها الهضباوين الأشمين[٣٨].

وقد حافظت الأرداف على الحضور فى سكن الأسرة بباب الشعرية، حيث شاغلته جارته الصغيرة زمن توقفه عن العمل وكانت تتحرك بجسدها ، وتنقل ثقلها من ساق إلى أخرى، فيبرز ردفاها عند الحركة[٣٩].

كما حافظت الأرداف على الحضور فى مجمل أسفار الراوى ، فما أن حل ببودابست وتوقف فى مطارها حتى لفت نظره بنية سامقة شعرها ينساب حتى بداية ردفيها،

أما «ديبوا» الباريسية فقد شغلته بكل قوامها من صدرها إلى ردفيها[٤٠].

ربما أن الراوى مشغول بمناطق البروز الأنثوى ، فإن الصدر يأتى تاليا للردف فى إطلالة النوافذ، وفى مقدمة الإناث التى شغلته بردفها «سهير» وهى أيضاً فى مقدمة من شغلته بصدرها حتى قال عنه : «إنه بيان للناس»[٤١] أما فرنسا فكانت ترتدى غالبا فستانا ذا حمالات يكشف صدرها النافر المتطلع بدون مشد[٤٢].

وبالطبع لابد أن تحضر أم فريدة مع قانونها الأنثوى، فصدره يستقر أمامها وتقف هى وراءه، تتبعه ويتبعها، وصدرها مكمن الإطلال الحاضة المشهرة، حيث مفرق النهدين واستدارتهما[٤٣].

ودائرة «التطلع» دخلها صدر فتاة باب الشعرية ذات الخامسة عشرة، فقد كان صدرها المتطلع عين الفترة وعلامة البزوغ[٤٤].

ولا يغيب عن الراوى صدر لورا الباريسية التى كانت تعلوه وتسمح لنهديها أن يلامسا مشارفه[٤٥].

ثم يحضر الصدر فى إطار جماعى عند استعادة الراوى لمجموع فتيات الطفولة والصبا بملابسهن المميزة، وقمصانهن الخفيفة التى تظهر الأثداء وبداية المفارق[٤٦].

ثم تتسع النوافذ ليكون الإطلال على الجسد الأنثوى فى إكتماله حيث يتمكن منه الراوى تماما ويعيد إنتاجه صياغيا على نحو مبهر، فهناك نوال جارة السطوح، بشعرها السلسبيل الناعم، وبياضها المشرب بحمرة، أما ملامحها فكأن عاشقا سواها : أنفها المنمنم، وعيناها الفسيحتان، وشفتاها المحرضتان ، وعنقها المطوال، أما قامتها فامتلاء فى نحافة[٤٧]، ثم تحضر فى مواجهة الراوى فتاة الخامسة عشرة التى مثلت انفجارا مستمرا يبث الغواية والتحريض، وبخاصة عندما كانت تجلس غير مبالية، فيرى فخذيها البضين وساقيها، أما ذراعاها فكانا عين المدد، وأما الوجه فهو ممتلئ بالطفولة على جسد مكتنز بالفيض[٤٨].

وفى إطار الإطلالة الجسدية تحضر تلك الفتاة المواجهة للراوى أثناء علمه رساما للسجاد، تحضر بشعرها الكثيف

غامق السواد، وحاجبيها وعينيها، وفمها السخى، مع جلوة بشرتها وجسد يضوى، مع حمرة الحلمتين ونفرتهما، واستدارة السرة وانسيال الفخدين[٤٩].

لقد استحال الجسد فى «نص النوافذ» إلى أبجدية مكتملة تنطلق بالغواية من كل طرف من كل عضو على البعد طاقة الاشتعال.

(٨)

لقد أطل الراوى من النوافذ لكن إطلالته لم تكن خالصة لأبعاد الصورة القديمة «أبيض وأسود» وإنما كانت بالطابع التصويرى الحديث نسبيا «الصورة الملونة» ولا غرابة فى ذلك فالراوى خبير ألوان، ومهنته عالم اللون فى رسم السجاد.

وقد تردد من الألوان فى «نص النوافذ» خمسة عشر لونا، تكررت مائة وثلاثا وأربعين مرة، وفى مقدمة التردد تأتى مفردة «اللون» تسعا وعشرين مرة ، ثم اللون الأحمر تسع عشره مرة ثم الأخضر سبع عشرة مرة ثم الأسود والأصفر لكل منهما خمس عشرة مرة، والأزرق ثلاث عشرة مرة والأبيض عشر مرات ثم تتوالى مجموعة الألوان التى لونت إطلاله الراوى على عالمه وعالمة الأنثوى خاصة .

ومن المألوف حضور إناث النوافذ مكللات باللون، سواء تعلق اللون بالجسد أو تعلق بالثياب التى تكسو هذا الجسد.

فعلى مستوى الثياب تحضر «فادية» بملابسها الرهفية المنقوشة بزهور ملونة خمرية الملامح[٥٠]، أما صبية باب الشعرية فغالبا ما تكون فى دائرة الإطلال بفستانها الأزرق[٥١]، وتطل النافذة على فتاة بيروت بقميصها الأصفر وبنطلونها الأسود[٥٢].

وبعيداً عن الغواية تحضر نساء رش المبيدات الحشرية بملابسهن البيضاء التى تميل إلى الاصفرار[٥٣]، وتحضر صور الراقصات الفرعونيات بملابسهن السمراء والخطوط الصفراء والخضراء[٥٤].

فإذا انحسرت الثياب تعلق اللون بالسجد مباشرة فمكان السر النوال مزدهر ومكتمل ووردى اللون[٥٥] والفتاة التى أطل عليها الراوى من نافذة عمله يميزها سواد شعرها وحمرة حلمتيها[٥٦].

ثم يطول اللون الثياب والجسد معاً، «فصفية» تجمع بين بياض الجسد وصفرة الشعر والملابس[٥٧]، أما نوال فقد رأينا خبيئتها الوردية المصاحبة لجلبابها الأسود، أما فتاة لوحة الرسام الأمريكى إدوارد هود فتتجلى بيضاء الجسد بحذائها الأسود[٥٨].

واللافت أن اللون كان نافذة أطل منها الراوى على لوائح الغواية والنشوة لكنه أطل منها أيضاً على لوائح الفزع فهناك «أم نبيل» المرعبة بشعرها الفاحم[٥٩] والشيخ على السنى الذى يملأ الراوى فزعا بجلبابه الأبيض وطربوشة الأحمر وشاله الأخضر[٦٠].

ويحيط الراوى زمن اعتقاله باللون فالملابس التى يرتديها المعتقلون بيضاء مترية، أما سواهم من المساجين فملابسهم زرقاء[٦١]، والعربة التى ركبها الراوى إلى المعتقل رمادية اللون[٦٢]، ورؤية السماء من نافذة المعتقل تأتى باللون الأزرق[٦٣].

ثم يمتد اللون إلى خندق السويس خلال حرب الاستنزاف بجدرانه الرمادية، وأمامه جدار بالطوب الأحمر للحماية من قذائف اليهود[٦٤]، ثم ينتشر اللون إلى عالم الذكور، نبيل صديق الطفولة، أسود الشعر، وعبد الراضى أسمر اللون، وملابس الفتوة فى معسكر الإسكندرية رمادى اللون، والشيخ على يتغطى دائماً بعباءة سوداء.

ويطول اللون عالم المبانى، فمبانى بودابست بين الأخضر والزاهى واللون الأبيض و«القرنة» مبنية بالطوب الأخضر تمييزا له عن الطوب الأحمر، ويرتفع اللون إلى سماء الأقصر بصفرتها المشوبة بخضرة أو زرقة، ثم يهبط إلى البحر بزرقته اللازمة، ثم يتسلط على لوحة هوبر بمفارشها التى تضم عدة ألوان على صعيد واحد: الياقوتى والأخضر الصافى والأزرق والأحمر والأسود القاتم .

لكن خلاصة اللون ومنتهاه «رشحات الحمراء»

(٩)

إن هذه النوافذ التى مثلت وقائع حياتية فى مسيرة الراوى قد تحول إلى وقائع سردية نافرة من النوعية، أو لنقل إن تجمعها قد شكل نصا متعدد الخواص ذلك أن القراءة الأولى

الإطلال من نوافذ الغيطانى

تضع المتلقى فى مواجهة نص روائى يمتد على طول صفحات المدونة يؤازر ذلك الإشارة الخارجية على صفحة الغلاف : «روايات الهلال» ولكن هذه الروائية تصطدم بتقسيم النص إلى سبع دفقات تمثل كل دفقة محورا متكاملا له مؤشرة العنوانى المحدد ولا ينتقص من هذا التكامل الجزئى ارتباط كل محور بما يسبقه وما يلحقه من محاور، أى أن المتلقى يتحرك من مواجهة نص روائى، إلى مواجهة نص يجمع بين الروائية والقصصية معا، فالذاكرة التى انفتحت على عالم النوافذ كانت متموجة تتدفق، ثم تتوقف مؤقتا، ثم تعاود التدفق خلال العنوان الذى يحيل كل مجموعة من النوافذ إلى نافذة واحدة. فكانت النافذة الأولى ثم نافذة الفزع ثم نافذة الرغبة ثم نافذة السفر ثم نافذة الظهور ثم نافذة الروح ثم نافذة مؤدية وكأن النوافذ فى تموجها تدخل دائرة التعدد ثم تعود إلى الوحدة، وهذا ما يتوافق مع العنوان «نوافذ النوافذ» فالمرجع الدلالى للنافذة واحد، لكن المرجع الواقعى أحال الوحدة إلى كثرة مفرطة .

ويبدو أن النص لم يستسلم لهذه الحركة المزدوجة بين الروائية والقصصية إذا إنه استصحب معها كثيرا من خصائص «السيرة الذاتية» للمؤلف، من حيث كان نص النوافذ ممثلا للحلقة الرابعة فى سلسلة «دفاتر التدوين» ولعل هذا كان وراء استيلاء ضمير المتكلم «أنا» على زمام السرد، واستئثاره بإنتاج مجموعة الوقائع والشخوص.

ويتأكد انتماء النص إلى «السيرة» بمجموع الإحالات المتواترة فى النص التى تنقل المتلقى من النص الحاضر إلى النصوص الغائبة، وتبلغ ثمانى إحالات إلى نصوص:

«رشحات الحمراء» «خلسات الكرى» «دنى فتدلى» «التجليات» «الصبابة والوجد» «كشف» «غرق»(٦٥).

وتصل «السيرة» إلى قمة تجلياتها عندما تستدعى البدايات الأولى لقرية الميلاد «جهينة» لتصلها بلحظة الحاضر مرورا بمجموع الوقائع الحياتية المتعلقة بالنوافذ، وهى وقائع ما تزال مفتوحة ومهيئة لاستقبال الدفتر الخامس من دفاتر التدوين، وقد ظهر التبشير به فى هذا الدفتر وفيما سبقه من دفاتر، وربما كان الدفتر هو «دفتر الطير» أو «دفتر اللونش» أو «دفتر نوال» أو «دفتر الجن والعفاريت» أو هو كما يقول المؤلف الراوى : «لو آزرنى الوقت وأمدتنى القدرة، وساعدنى الأمر، سأفرد دفترا لتدوين تلك الهواجم البواغت التى لم أتقن التعبير عنها.. وما أكثرها»(٦٦).

(١٠)

وسواء وضعنا نص النوافذ فى منطقة الرواية أو القصة أو السيرة، فسوف نلحظ نفوره من قيود هذه الأجناس القولية، وتمرده على قوانينها المحفوظة، ذلك أنه استند فى مجموع مروياته على ظواهر «التداعى الحر» الذى لا يخضع لقيود الترابط أو التسلسل الزمنى أو المكانى، كما لا يخضع لقانون النتائج المرتبطة بالمقدمات أى أن التداعى له استقلالية متعالية بقانونه الخاص الذى يترتب عليه تدوين ما يرد على الذاكرة دون اختيار منضبط، لكن يكون بين ما يرد على الذاكرة نوع علاقة ولو لأدنى سبب ومن ثم يمكن متابعة هذا الوارد حسب قانون التجاوز، أو التضاد، أو التقارب، فالتداعى أشبه ما يكون بعملية تفريغ نفسى قريب من «التطهير» الأرسطى.

وواضح أن المؤلف الراوى كان واعيا بهذا التداعى الحر الذى يحكم مدونته ، ومن ثم يقول : «ما استعيده لا يوجد به قريب أو بعيد طبقاً لمتواليات الزمن وتتابع الوقت لكن كما يبدو لى»(٦٧)

وإذا كان التداعى قد ألح على الذاكرة لتفريغ محتوياتها، فإن هذا الإلحاح كان يزداد حدة عند ربط البدايات بالنهايات المنتظرة، حيث كان لهذه البدايات سيطرة شبه دائمة، عبر عنها الراوى بقوله : «إن الحنين إلى البدايات، وكل ما ارتبط بالطفرة الأولى، يلوح مع اقتراب طرفى الدائرة مع بعضهما ، هكذا يكون الشوق إلى بدايات، إلى لحيظات، إلى أنواع من الطعام، إلى وجهات، ربما يعى الإنسان، وربما لا ينتبه إلى دافعه»(٦٨).

وبرغم فاعلية الحنين إلى البدايات ، فإن إلحاح النهاية كان أكثر فاعلية فى استحضار الوقائع والأحداث والشخوص خوف إفلاتها من دائرة التدوين والتسجيل «دائماً أفكر فى الصورة الأخيرة التى ستمثل بذهنى قبل

انطفائى إلى الأبد وخمود جذوتى»(٦٩).

ومع تنامى الإحساس بقرب النهاية، تتنامى الرغبة فى التدوين، فعندما لمح الراوى من نافذة السيارة فتاة نيويورك الجميلة، أدرك أن التدوين يستحثه للتسجيل ، برغم أن اللمحة كانت خاطفة : «أدرجت التفاتها صوبى بين اللحظات المتبقية، المتوارية، المباغتة فى الظهور، والتى يمكن أن أشهد فى اللحظيات المتبقية قبل الانتقال من الوجود إلى اللاوجود، تشغلنى تلك اللمحة النهائية، مفترضا متوقعاً أننى سأكون خلالها قادراً على الاستعادة والفحص»(٧٠).

ويطول بنا الأمر لو رحنا نرصد إجراءات هذا التداعى وسيطرته على السرد، ومن ثم نكتفى برصد واقعة «اعتقال الرواى سنه ١٩٦٦» التى ألحت على الذاكرة، وترددت لأدنى ملابسة، فعندما انفتحت الذاكرة على نافذة مخبأ السويس فى مواجهة العدوان الصهيونى خلال حرب الاستنزاف، رصد السرد إحكام إغلاق النافذة، وإحكام إغلاق باب المخبأ، وكان هذا مستدعياً لزنزانة الاعتقال وتوابعها من نظام المعيشة داخل المعتقل(٧١).

ثم يعود المعتقل حضور عند فتح الذاكرة على نافذ بيت الراوى اليت أطلّ منهـا على علاقـة «فادية وفـتـحى الكهربائى»(٧٢).

كما يعاود المعتقل إلى الحضور عند استدعاء نافذة عمل الراوى رساما للسجاد(٧٣)، ويعاود الحضور أيضاً فى باريس ونافذة الإطلال على احدى العلاقات الجنسية، ثم فى وارسو ولقاء بعض الأصدقاء القدامى(٧٤).

وقد يوهم التداعى أن السرد قد دخل منطقة العشوائية، ولكن هذا الوهم يتلاشى مع ملاحظة انتماء الوقائع والأحداث للعنوان المركزى «نوافذ النوافذ» فالنوافذ متداخلة برغم عزلتها الشكلية.

(١١)

إن انحياز النصية للسيرة الذاتية قد يعطى القارئ انطباعاً شموليا بأن مجموع الوقائع والأحداث والشخوص تنتمى للواقع المتحقق انتماء مطلقا، وهذا ما تحفظ السرد عليه إلى حد كبير صحيح أن مجموع المرويات ربما كان لها أصل حقيقى، لكن هذا الأصل تم إدخاله منطق «التخيل» حينا، «والتوهم» حينا «والحلم» حينا ثالثا، مما باعد بينه وبين الحقيقة يقول المؤلف الراوى : «عند وصولنا إلى الدرب الأصفر، أصبح وجود صفية وكاميليا وعزة ومحاسن ونوال والسنى وشعراوى وحسن أفندى ومشهد التابوت الفارغ وعرى علية تحت السلم، هذا كله صار إلى المخيلة، تماماً مثل جهينة التى نزورها كل صيف ، تنأى عنى بمغادرتها، لكنها تبق فى وجود آخر يتم بالاستدعاء، أو توارد الخاطرة تلو الأخرى، أو تلبية لمستثيرات الحواس، أحيانا أرى الجزء فألم بالكل، وأوقات أخرى أرى الكل فيوثق صلتى بالجزء»(٧٥).

ومع تخزين الوقائع فى المخيلة، تختلط الحقيقة بالوهم، حيث : «يصبح النائى دانيا، والقريب على مسافة تستعصى على التحديق عبرها، بل إن الأحلام تتداخل مع الواقع، كذلك ما تخيلته أو توهمته وما أضفيته من عندى على وقائع حقيقية رغبت فى تضخيمها أو تهويلها جذبا للسامعين، وسعيا لاستثارة انتباههم»(٧٦).

وهذا التخيل لم يفرض سيطرته على وقائع الراوى التى عاشها أو عايشها، بل فرض سيطرته على مقروءاته عموماً وألف ليلة خصوصاً، فعندما يتناول عالم الجن والعفاريت فى درب الطبلاوى يقول إن أمرهم يطول الحديث فيه، خاصة وأن معرفته بهذا العالم زادت تفصيلا بعد قراءته ألف ليلة وليلة، حيث كان يستعيد، أحيانا بعض حكاياها على أنها من تجاربه المعاينة المحسوسة، أى أن قراءاته الأولى تمتزج بتجاربه الخاصة حتى إنه لا يدرى أيهما الحقيقى وأيهما المتخيل(٧٧).

لقد كانت المخيلة ركيزة أساسية عند المؤلف الراوى فى معظم مدوناته، إذ إن معظم الوقائع تم معاينتها بالمخلية أولا، ثم جاء التدوين تاليا، وهو ما صرح به عندما فتح ذاكرته على الغريق المجهول الذى أطل عليه من نافذة الاستراحة فقد عاينه أولا بالخيال، ثم سطره فى نص بعنوان «غرق» فكل «ما فصلته عاينته بالمخلية قبل تدوينه»(٧٨) ولم يكن التخيل وحده صاحب السيطرة الفاعل

الإطلال من نوافذ الغيطانى

فى التدوين، وإنما تدخلت «الأحلام» بوصفها رافدا مساعدا: «تتداخل الأحلام عندى مع الصور المعانية، وينتج عن ذلك أحداث محددة، أمضى بها، وأستعيدها، فلا يداخلنى أدنى شك فى وقوعها»(٧٩).

لا شك أن المخيلة كانت وسيلة لتنظيم التداعى نسبيا، لأنها كانت عونا على إزالة الفواصل المكانية والزمانية، وعونا على إدخال الوهم دائرة الحقائق، وعونا على مد الذاكرة بما يحتاجه من هوامش وتفصيلات، وعونا على تحقيق الرغبات المحرمة والمباحة ، ولا شك أن وظيفة المخيلة فى «نوافذ النوافذ» كانت امتدادا، على نحو الإنحاء لوظيفتها فى نص «خلسات الكرى» ففيه اعترف الراوى قائلاً: «إن أثرى ما عشته لم أعرفه ولم أدركه إلا بقوة المخيلة»(٨٠).

(١٢)

إن انتماء نص « النوافذ» إلى النصوص المتعددة الخواص قد أتاح للمؤلف نوعا من التضخم الذى دفعه إلى الانتقال من خارج النص إلى داخله ليأخذ مهمة الراوى أولا، ثم مهمة البطل ثانيا، ومنتج الملفوظ السردى «أى منتج الأفعال والأقوال» على صعيد واحد، وبحق هذا التضخم أعطى الراوى لنفسه الحق فى الحركة الحرة المطلقة من قيود الزمان والمكان، والزمن الوحيد الذى حكمه، هو زمنه الخاص الذى ابتدأ مع بداياته الأولى فى المنشأ، وظلت هذه البدايات حاضرة وفاعلة فى إنتاج ما يليها من مراحل عمرية، وظلت وقائعها النموذج الذى يقيس عليه ما تلاها من وقائع .

لقد أقر الراوى كما سبق بأنه نقل مجموع شخوصه المبكرة إلى المخيلة، وهذا النقل مواز تماما لنقل جهينة إلى هذه المخيلة(٨١)، وعندما يرصد انتقال الأسرة من درب إلى آخر، فإن هذا يكون موازيا للخروج من جهينة فى الزمن الأول(٨٢).

وأم فريدة، امرأة القانون الأنثوى، ظلت تطل على الراوى يقيس عليها ما بعدها من النساء، وأصبحت علاقته بها على البعد نموذجا لإطلاله من النوافذ بعد ذلك، بل أصبح وقتها «العصر» هو الوقت الذى يبدع فيه إلى حد الزهو(٨٣).

ومع أم فريدة، كانت «نوال» التى أعطته أعظم نوافذ الوجود، حيث صارت المرجعية(٨٤).

ويبدو من السرد أن نافذة البداية شاهد منها الراوى أول عدوان صهيونى على مصر، ظلت حاضرة فى الوعى حتى حركته ليتحول إلى مراسل حربى فى الجبهة خلال حرب الاستنزاف.

وربما كان عجز الراوى عن الإطلال من نافذته الأولى فى منزل جهينة، دافعا ملحا للإطلال من كل نافذة متاحة بعد ذلك .

وبما أن إطلال البدايات فى درب الطبلاوى قد تسلط على الأنثى فى علاقتها بالذكر «فادية وفتحى الكهربائى» فإن مجمل الإطلالات بعد ذلك ظلت فى إطار هذه الطلة الأولى، وكأنها كانت تضع قانوناً لوظيفة النافذة عند الراوى، ومن ثم تكون إطلاله الراوى بعد ذلك مقارنة ضمنية بهذه الطلة المبكرة، مع تمايز المراحل السنية.

وبرغم سيطرة الفعل الماضى على ملفوظ السرد إعلانا للانتماء إلى البدايات وما تلاها، برغم ذلك فإن ظرف الزمان «الآن» كان دائم التدخل بين الحين والآخر حتى بلغ تردده ثلاثاً وثلاثين مرة، بمعدل تردد مرة كل أربع صفحات تقريباً، وهذا التردد اللافت يعلن امتداد البدايات إلى لحظة الحاضر، فتبدو «المشاهد القديمة وكأنها الآن» و«الصور الغائبة يتم استدعاؤها فى الآن»، «والبعيد يصبح قريبا الآن»(٨٥).

من كل هذا نقول إن الحنين، أو «التحنين» كان نافذة الراوى الداخلية التى أطل منها، وما يزال يطل على مخزونة المعلب الذى لم يفقد شرط الصلاحية بعد، وقد تحول الإطلال إلى وقائع سردية ملكيتها ملكية خاصة لصاحبها الذى يتحرك فيها وبها حركة حرة مستعينا بما عنده من علم الظاهر والباطن، والحاضر والغائب.

(١٣)

لا أعرف السر وراء المصادفة التى تلازمنى عندما أقرأ نصا لجمال الغيطانى، واعتزم الكتابة عنه، فعندما ينعقد

العزم أجدنى على سفر، ويصبح نص الغيطانى رفيقى فى السفر، وهذا ما سبق أن ذكرته فى قراءاتى لنص «خلسات الكرى».

لقد صحبنى نص النوافذ فى سفرة إلى المغرب، حيث كان انفرادى به صحيحا، ومواجهتى له خالصة وقراءتى له دخولا فى الحالة بكل تقلباتها النفسية والروحية.

فهل كانت قراءتى نافذة من نوافذ الغيطانى التى أطل منها على عالمه لأطل منها على ما أطل عليه؟

وهل كان من الواجب أن أستأذنه قبل أن أقارب نافذته؟

أخشى أن يكون إطلالى من نافذته تحقيقا لمقولته عن أن «نافذة الفندق مثل البغى، مباحة لطلة من يقيم، وطبيعة المكث فى مقار الإقامة تلك أنها مؤقتة مهما طالت لنوافذ البيوت حضور مغاير، إنها أخص، النظرات انتهاك مستمر، اختراق، توالج وتزواج، إذا اقتصر الأمر على نفر محدود، تصبح النافذة مثل الأنثى التى لم تعرف إلا زوجا واحدا، أو عشيقا محددا بعينه(٨٦).

هوامش

(١) لسان العرب – ابن منظور . طبعة دار المعارف سنة ٧٩ : مادة نفذ.
(٢) نوافذ النوافذ . جمال الغيطانى – روايات الهلال ٢٠٠٤ : ٥٣
(٣) السابق : ١٢٥
(٤) السابق : ١٣٢
(٥) السابق : ٩٩
(٦) السابق : ١٣٠
(٧) السابق : ١٣٤
(٨) السابق : ٩٧
(٩) السابق : ٧٠
(١٠) السابق : ٩٨
(١١) السابق : . ١٢٤ ١٢٦
(١٢) السابق : . ١٠٦ ١١٨
(١٣) السابق : ٩
(١٤) لسان العرب : مادة طلع
(١٥) نوافذ النوافذ : ١١٧
(١٦) السابق : ١٣٢
(١٧) ٨ ١١٧ . ,١٢٣ , ١٢٤ , ١٢٩
(١٨) رسائل ابن العربى – الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٨ : ٢/٢١٦
(١٩) نوافذ النوافذ:١٢
(٢٠) السابق : ٥٣ ,٧٦
(٢١) السابق : ١٣ السابق :
(٢٢) السابق : ١٣٠
(٢٣) السابق : ٢٢
(٢٤) السابق : ١١
(٢٥) السابق : ٥٠ ، ٥٥
(٢٦) السابق : ٤٩ ، ٥٠
(٢٧) السابق : ٦٧
(٢٨) السابق : ٣٦
(٢٩) السابق : ٦٩
(٣٠) السابق : ٦٥
(٣١) السابق : ٤٨
(٣٢) السابق : ٦٧
(٣٣) السابق : ٥٧
(٣٤) السابق : ٩٩
(٣٥) السابق : ١٧
(٣٦) السابق : ٣٤
(٣٧) السابق : ٥٢
(٣٨) السابق : ٦٤ ، ٦٥
(٣٩)السابق : ٧٥
(٤٠) السابق : ٦٦ ، ١٣٤
(٤١) السابق : ١٧ ، ١٨
(٤٢) السابق : ٥٨
(٤٣) السابق : ٦٥
(٤٤) السابق : ٧٤
(٤٥) السابق : ٦٨
(٤٦) السابق : ١٢
(٤٧) السابق : ٥١
(٤٨) السابق : ٧٤
(٤٩) السابق : ٧٠ , ٧١
(٥٠) السابق : ١٢
(٥١) السابق : ٧٦
(٥٢) السابق : ٣٤ – ٣٦
(٥٣) السابق : ٢٠
(٥٤) السابق : ١١٦
(٥٥) السابق : ٥٣
(٥٦) السابق : ٧٠
(٥٧) السابق : ٤٨
(٥٨) السابق : ١١٩
(٥٩) السابق : ١٨
(٦٠) السابق : ٤٣
(٦١) السابق : ٧٩
(٦٢) السابق : ٨٩
(٦٣) السابق : ٩٦
(٦٤) السابق : ٣٨
(٦٥) السابق :٢٥، ٦٢، ١٠٢، ٥٩، ٦٦، ٧١، ٣٣
(٦٤) السابق : ١١٥
(٦٧) السابق : ٢٩
(٦٨) السابق : ١٠٦
(٦٩) السابق : ٧٠
(٧٠) السابق : ٩٨
(٧١) السابق : ٤١ ،٤٢
(٧٢) السابق : ٤٧
(٧٣) السابق : ٧١
(٧٤) السابق : ٧٨ ، ٨٨
(٧٥) السابق : ٥٣ ، ٥٤
(٧٦) السابق : ٢٩
(٧٧) السابق : ٢٨
(٧٨) السابق : ٣٤
(٧٩) السابق : ٣٤
(٨٠) خلسات الكرى – جمال الغيطانى – شرقية سنة ١٩٩٦ : ١٢٩
(٨١) نوافذ النوافذ : ٥٤
(٨٢) السابق: ١٠٦
(٨٣) السابق : ٦٣ ، ٦٤
(٨٤) السابق : ٥١
(٨٥) السابق : ٣٣
(٨٦) السابق : ١٢٠



الدكتور عاطف العراقى

الفكر القومى وإحياء الاتجاه الدينى



الكواكبى



محمد عبده

غير مجد فى يقينى واعتقادى التركيز على الثنائيات ونحن بصدد دراسة العديد من مشكلاتنا الفكرية كالقومية والعالمية، والقومية وإحياء الاتجاه الدينى، وغيرها من جوانب وقضايا قد نبادر إلى القول بأنها من قبيل الثنائيات والمتضادات، ولكنها - فيما نرى من جانبنا - قد تحمل فى داخلها نوعا من التجانس والاتفاق والوئام، وذلك إذا نظرنا إليها من منظور آخر قد يكون مخالفا من بعض جوانبه للمنظور السائد حاليا عند كثير من الدارسين والباحثين.

نوضح ذلك بالقول بأن البعض منا فى دعوته إلى الاتجاه القومى قد يتصور من جانبه أن هذا النوع من الاتجاه أو الفكر لابد أن يتضمن نفيا للاتجاه الدينى. ونرى أن هذا يعد غير صحيح تماما، إذ أن الفكر القومى إذا كان فى نظر أصحابه يتكفل بإيجاد العديد من الحلول للمشكلات التى يمر بها عالمنا العربى وخاصة فى العصر الحديث والأيام المعاصرة، فإننا لابد أن نضع فى الاعتبار أن هذا قد لا يعد صحيحا من زوايا متعددة، على رأسها أن أى اتجاه نحو حل مشكلاتنا السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والفكرية لابد أن يضع فى اعتباره، طبيعة الشعوب التى يقوم بتوجيه الخطاب إليها، وإلا كان نوعا من حوار الطرشان، أى الحديث بلغة لا يفهمها الطرف الآخر، وبنغمة غير نغمة الطرف الآخر.

إن الشعوب العربية تعد متدينة بطبيعتها، ولهذا فان إهمال البعد الدينى، سيكون مؤديا إلى عدم الحوار بين المفكر من جهة، وبين الشعوب التى يتحدث إليها ويوجه لها خطابه.

أدرك هذا مفكرون عرب كثيرون بحيث لم يركزوا على فكرة الثنائيات، كالفكر القومى والفكر الدينى، من أمثال عبد الرحمن الكواكبى والشيخ محمد عبده.. الخ وسوف نشير إلى بعض آرائهم فى حدود النطاق المسموح للمقالة.

نقول إن دراسة هذا الموضوع، موضوع الفكرى القومى والفكر الدين، تعد من الدراسات الحيوية واللازمة وخاصة فى العصر الذى نعيش فيه. وإذا كان هذا الموضوع قد درس فى مناسبات عديدة من زوايا متعددة فى سنوات سابقة بمصر وغيرها «١» ، إلا أننا فى أمس الحاجة إلى دراسته، لأنه قضية حياة، قضية أن أكون أو لا أكون، بالإضافة إلى وجود متغيرات عديدة تحدث باستمرار«٢».

وبناء على ما سبق أن ذكرناه، فإننا نقول: إن إحياء الاتجاه الدينى، أو تجديد الفكر الدينى يعد من أهم الضروريات فى عصرنا الذى نعيشه. إنه مسألة ضرورية كما سبق أن أشرنا. ولا ترجع ضرورته إلى سبب واحد، بل إلى أسباب عديدة متنوعة.

إن إحياء الاتجاه الدينى - كما أشرنا منذ قليل - يعد قضية حياة ، وله مبرراته العديدة من بينها وانطلاقا من القول بأن التدين مصاحب للإنسان طوال حياته، حتى عند الإنسان البدائى، القول بأننا نجد العديد من القضايا والمشكلات التى تعد موجودة الآن ولم تكن موجودة من بعض جوانبها فى العصور السابقة، ومن هنا كان من الضرورى الاعتقاد بأهمية التجديد الدينى، بالإضافة إلى أننا نلاحظ نوعا من الفشل فى مجال الاستفادة من الفكر القومى وتطبيقاته، بل قد نجد دولاً أوروبية تقوم بحل الخلاف بين دول عربية فى الوقت الذى كان منتظراً فيه أن الأيديولوجية العربية المشتركة، والفكر القومى، وغيرها من الصور والتعبيرات والاعتقادات، سوف تقوم بحل هذه الخلافات والتى وصلت إلى درجة الحروب بين دولة عربية، ودولة عربية أخرى، حدث هذا فى أزمة الخليج، وأقصد الحرب بين العراق والكويت... إلى آخر الخلافات الحادة بين الدول العربية «٣».

لقد كان منتظراً أن يكون الحل عربياً وليس حلاً أوروبياً أمريكياً. ولكن أين التطبيقات للفكر القومى، فى الوقت الذى يجب أن نقول فيه مع الدكتور زكى نجيب محمود، بأن العروبة ثقافة قبل أن تكون سياسة. إن السياسة لها جذورها الثقافية، ولا سياسة بدون ثقافة، فأين إذن الأيديولوجية العربية المشتركة؟

وإذا كنا قد أشرنا إلى مبررات عديدة لإحياء أو تجديد الفكر الدينى، فإننا لابد أن نلاحظ أيضا أن من ضمن تلك المبررات، تراجع مستوى التعليم العربى، وهذا ما لاحظه الشيخ محمد عبده حين حملته على مناهج التعليم الأزهرى فى عصره هذا بالإضافة إلى أن إحياء أو تجديد الفكر الدينى يرتبط بالبحث عن أيديولوجية لفكرنا العربى، ويتصل بموضوع تدعيم الإبداع، والمشكلات التى تواجهه، كما يرتبط بالتنوير أولاً وأخيراً وخاصة من زاوية اتصال التنوير بموضوع تغيير الواقع وبحيث يكون الحاضر أفضل من الماضى، والمستقبل أفضل من الحاضر.

فنحن إذا تمسكنا بمجرد الترديد وليس الإحياء أو التجديد، فإننا سنكون أصحاب توكيلات فكرية تماما كالتوكيلات التجارية، فمن يقوم ببيع سلعة أجنبية يكون دوره مجرد البيع وليس المشاركة أو الاختراع بالنسبة لهذه السلعة أو تلك.

وإذا أردنا أيديولوجية لفكرنا العربى فإن تلك الأيديولوجية لابد أن تكون شعارها تقديس العقل، لابد أن يكون محورها السعى إلى التنوير «٤»، بكل قوة وجهد لابد أن تكون قضيتها الكبرى تغيير الواقع بحثا عن الأفضل وليس مجرد تفسير الواقع أو تبريره. وإذا اقتصر الفرد منا على مجرد التفسير أو التبرير فإنه يكون مقلدا وليس مبدعاً أو مجدداً، سيكون فكرة خالياً من الأيديولوجية ولا أساس له. ومن

الفكر القومى
وإحياء
الاتجاه الدينى

المؤسف له أنه يقدم أناس بمجرد التبرير أو الدفاع أناس تحسبهم من المفكرين وما هم بمفكرين بل أشباه مفكرين، لأنهم يعبرون عن فكر ميت مزيف. وتغيير الواقع فيما نرى من جانبنا لابد وأن يعتمد على أساس قوى، هو الأساس الذى ينظر للعالم على أنه قرية صغيرة. إنه أساس الإحياء أولاً وقبل كل شىء.

إن قضية التنوير فى صلتها بالتجديد أو الإحياء تعد قضية مصيرية إنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبحث عن أيديولوجية عربية ولا بقاء لشعب من الشعوب إلا عن طريق السعى نحو النور والتنوير عن طريق السير نحو البحث عن أيديولوجية تحدد هويته الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية.

ونود أن نشير إلى أن الحديث عن عوامل تدعيم الإبداع والمشكلات التى تواجه الإبداع يرتبط ارتباطا مباشرا بمشكلة التنوير وقضاياه. ودليلنا على ذلك أن العوامل التى تؤدى إلى عرقلة الإبداع إذا كانت توجد بكثرة فى الدول النامية بوجه عام، الدول التى لا نجد فيها تنويراً مطلقاً شاملاً، فإنها لا توجد بنفس الدرجة فى الدول الأوروبية المتقدمة.

والعوامل التى تؤدى إلى عرقلة الإبداع ترتبط بمجالات كثيرة من بينها التعليم والثقافة والعلم والتكنولوجيا.

فمن الأمور التى تسترعى الانتباه أننا فى الدول النامية بوجه عام نعد كما قلت أصحاب توكيلات فكرية، وهذا إن دلنا على شىء فإنما يدلنا على أنه لا نصيب لنا فى العملية الإبداعية، فصاحب التوكيل الفكرى إنما يكون مجرد مردد لآراء وتجارب السابقين، دون جهد إبداعى من جانبه.

إننا فى عصر ثورة المعلومات وثورة الكمبيوتر والأقمار الصناعية، عصر الاستنساخ، فهل من المعقول أن نتحدث عن ظاهرة خيالية، هى ظاهرة الغزو الفكرى؟. أعتقد أننا إذا قلنا بما يسمى الغزو الفكرى أو الثقافى فإن معنى ذلك أننا سنقضى تماماً على أى أمل فى التقدم نحو الإبداع. فالإبداع لا يمكن أن يتحقق إلا فى ظل ثقافة الإحياء، ثقافة الحرية والانفتاح على أفكار الآخرين فى دول العالم من مشرقه إلى مغربه. الإبداع يرتبط بالنور والضياء. تماما كما يرتبط به الإحياء أو التجديد.

ونود أن نشير إلى أن التجديد أو الإحياء لا صلة له بالثوابت، فنحن فى مجال الدين نفرق بين ثوابت ومتغيرات، والتجديد لا يكون إلا فى المتغيرات، المتغيرات الخاصة بالعديد من القضايا المستحدثة والمستجدة على الساحة الفكرية، والساحة العملية الواقعية. إن التجديد ليس هدم البناء، ولكن إعادة البناء. إن مصطلح Reconstruction يعنى بالضرورة والبداهة إعادة البناء، وهذا هو المقصود بالتجديد.

فلا خوف علينا إذن من التجديد. إنه يعنى فتح النوافذ والأبواب حتى نتنفس هواء نقَيّاً متجدداً، وليس هواء فاسداً أو راكداً والعياذ بالله.

نقول هذا ولابد من القول به، نقوله ولا نمل من تكراره، نظراً لأننا ما نزال نجد فى أمتنا العربية والإسلامية من يفسد فيها عن طريق الالتزام بالتقليد، الالتزام بالخط الرجعى، والرجوع إلى الوراء. نعم هذا فى أمتنا من أقصاها إلى أقصاها، ومن الخليج إلى المحيط، ومن القطب الشمالى إلى القطب الجنوبى، وهذا الفريق الذى ينمو وينتشر الآن عن طريق الكتب والجرائد والمجلات والقنوات التليفزيونية فى أماكن كثيرة من العالم، نقول إن هذا الفريق لم يضع فى اعتباره أن الله تعالى خلق عيوننا فى مقدمة رؤوسنا، ولم يوجدها فى مؤخرة الرؤوس والأدمغة، وهذا إن دلنا على شىء، فإنما يدلنا على أن الله تعالى يطلب منا أن ننظر إلى الأمام، وبحيث لا يصح أن ننظر إلى الخلف، والأمام يعنى طريق الرقى والتقدم، فى حين أن الخلف يعنى التقليد والرجعية. وهل يرضى أحد لنفسه أن يتراجع إلى الوراء؟ كلا ثم كلا. نقول هذا ولابد من القول به، لأننا نجد فى ساحتنا الفكرية من يفسد فيها، وبحيث يكون حالهم كحال المفسدين فى الأرض. إنهم يريدون إقتلاع الجذور، وتحويل الأرض إلى خراب. ولم يضعوا فى اعتبارهم أن الوجود

يرتبط بالنور، فى حين أن الفناء يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالظلام والعدم وبئس المصير إنها سنة الله فى خلقه، ولن تجد لسنة الله تبديلاً. ألم يقل ابن سينا، فيلسوف المشرق العربى مناجياً ربه تعالى، خالق السموات والأرض: فالق ظلمة العدم بنور الوجود. تأملوا معى أيها القراء الأعزاء وستجدون أن النور يؤدى إلى الوجود والتواجد والبقاء، فى حين أن الظلام على العكس من ذلك تماماً، يؤدى إلى العدم والفناء. وأمة إذا ارتضت لنفسها طريق العدم و الظلام، فإنها ستصبح كالهنود الحمر، تاريخ، مجرد تاريخ، مجرد كلمات وحروف، انها أصوات بلا صدى أو مدلول «٥».

هذا كله ينطبق انطباقاً رئيسياً على قضية تجديد الفكر الدينى، ولذلك قلنا من جانبنا وفى السطور الأولى من مقالتنا، إنها قضية حياة، قضية مصير، قضية أن أكون أو لا أكون. إنه يعد حتمية تاريخية وخاصة بعد تراجع مستوى التعليم العربى لقد أدرك هذا علماء كبار ومفكرون عديدون فى أرجاء أمتنا العربية والإسلامية، لقد عرفنا من خلالهم أن العيب ليس فى الدين، ولكن فى الفهم الخاطىء للدين. ودليلنا على ذلك، أن الشعب العربى يعد متدينا فى أعماقه، وهذا هو ما يؤدى بنا إلى القول بأننا فى حاجة إلى التجديد، لأن التجديد يعنى الحياة، يعنى الاستمرار، يعنى التواصل وليس الانقطاع والموت والخراب.

والعيب الأكبر فينا نحن. دليل هذا أننا إذا قارنا بين المحاولات التجديدية فى الماضى القريب والماضى البعيد، وبين ما نجده الآن، فإننا نجد فروقاً جذرية.

بل يمكن القول بأننا لا نجد حالياً محاولات تجديدية، بأية صورة من الصور، ولنعترف بهذا فى شجاعة. إن كل ما نجده إنما هو كلام فى كلام، كلام يدور حول المشكلة دون أن يضع فى اعتباره جوهر المشكلة وأبعادها وأعماقها وصميمها ومن الغريب أن حاجتنا إلى التجديد اليوم وفى القرن الذى يعيش فيه حاليا، تعد أضعاف حاجتنا إلى التجديد فى الماضى. وخاصة بعد تراجع ما يطلق عليه الحل القومى. ألم أقل لك أيها القارىء العزيز، أننا نتراجع إلى الوراء، أو نصعد إلى الهاوية.

لقد وجدت مستجدات عديدة ولا حصر لها على الساحة العالمية، ليس فى مصر وحدها، بل فى غيرها من البلدان الإسلامية والعربية، وامتدت هذه المستجدات بحيث نجدها حالياً فى أكثر بلدان العالم الإفريقى والآسيوى والأوروبى وأمريكا أيضا. فهل يصح أن نقف فى مكاننا دون أن نتحرك؟ إن قضية التجديد هى قضية الحياة. ولن نمل من تكرار هذا القول، وخاصة أننا نجد السيادة الآن للفكر التقليدى الجامد الساكن الذى لا يتطور. إنه الفكر الاستاتيكى وليس الفكر الحيوى الديناميكى. ولا يصح أن يكون دورنا الآن هو مجرد التغنى بالماضى والبكاء على الأطلال، بل إن الإحياء القائم على التنوير يمكن أن يكون عاملاً من العوامل لإحياء الاتجاه القومى وبحيث لا نجد بالضرورة تناقضاً بين الإحياء الدينى، والاتجاه القومى.

نقول ونكرر القول بأن الأمم لن تقتنع بوجودنا القومى إلا بما نقدمه حالياً، وليس بما قدمناه فى الماضى، وذلك حين نتغنى قائلين: أمجاد يا عرب أمجاد.

وما نقدمه حاليا لابد أن يكون من خلال إطار التجديد. لقد أدرك هذا- كما قلت منذ قليل- أناس كثيرون فى ماضينا المجيد. أناس آمنوا بربهم وآمنوا بوطنهم.

وهل نستطيع التقليل من الدور الرائد والحيوى والكبير الذى قام به آخر فلاسفة العرب ابن رشد وذلك حين نادى بقانون للتأويل يصلح أن يكون دستوراً لنا فى حياتنا الفكرية الخاصة بتجديد الفكر الدينى. بل من الأمور التى تلفت الأنظار أن قانون التأويل الذى نادى به ابن رشد وكتب عنه الكثير من الصفحات والكتب منذ أكثر من ثمانية قرون من الزمان، يعد أفضل بكثير من التأويلات التى نجدها الآن. وابن رشد يعد فقيهاً بالدرجة الأولى، أى أنه درس دراسة دقيقة النصوص الدينية وفى إحاطة شاملة لكل جوانب الموضوع. ولذلك كان قانون التأويل الذى قدمه لنا وكأنه يقدمه للفترة الزمنية التى نعيش فيها. إنه أصدق بكثير من العديد من الأقوال التى تتردد الآن عند أناس يقال عنهم

الفكر القومى
وإحياء
الاتجاه الدينى

إنهم من المفكرين، وهم أشباه مفكرين. وليرجع القارئ إلى كتابين لابن رشد أعظم فلاسفة العرب، وهما: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، ومناهج الأدلة فى عقائد الملة.

إن كل كتاب منهما يتضمن العديد من التأويلات التى تصلح لزماننا الذى نعيش فيه، إذن العيب فينا نحن لأننا ننظر إلى الأمور نظرة هامشية وبحيث أصبح حالنا كمن يعيش فى فناء العالم، على الهامش، ومن يجلس فى الفناء سوف يلحقه الفَناء. نقول هذا ولابد من القول به، وإن كان أكثرهم لا يعلمون.

انظروا إلى ما يحدث الآن فى أكثر الظواهر والمظاهر التى تحيط بنا، ثم أسألوا أنفسكم لماذا تراجعت قضية تجديد الفكر الدينى، وكأنها أصبحت فى خبر كان، أو أصبحت فى ذمة التاريخ. تأملوا فى المناهج التعليمية بمدارسنا وجامعاتنا. لقد انتشر فيها طابع التقليد والترديد. تأملوا فيما نفعله فى حياتنا الفكرية والعملية. نكتفى بمجرد لافتات وأكلشيهات، كأن نقول: بنوك إسلامية، فى محاولة لإيهام الملايين بأن البنوك الأخرى، إنما هى بنوك الكفار والعياذ بالله. وكم استغلت تلك الأسماء فى الضرب باقتصادنا وإضعافه.

لو كنا قد آمنا منذ فترة طويلة، بل طوال تاريخنا الفكرى، بأهمية قضية التجديد وحيويتها وفاعليتها، لكان الحال قد أصبح غير الحال. ولكننا للأسف الشديد وقفنا نبكى أحوالنا، كالبكاء على الأطلال، والعيب فينا أساسا، لأننا لم نتسلح بعباءة التجديد، عباءة الحياة واستمراريتها فى كل زمان وكل مكان.

ألم يقل لنا ابن رشد الفيلسوف: إن كل ظاهر من النص يخالف العقل، أن هذا الظاهر يقبل التأويل على قانون التأويل العربى. وهذه القضية لا يشك فيها مسلم ولا يرتاب بها مؤمن.

بل إننا نجد محاولات لا حصر لها فى مجال تجديد الفكر الدينى وفى أكثر البلدان العربية والإسلامية، ولكن المشكلة أننا لم نستفيد من تلك المحاولات، ولم نحاول الربط بينها، وبين ما نجده على أرضنا اليوم من أحداث جسام، وتطورات هائلة وعلى سبيل المثال لا الحصر، نجد محاولة عبد الرحمن الكواكبى بسوريا ومالك بن نبى بالجزائر، والشيخ محمد عبده والشيخ محمود شلتوت بمصر، ومحمد إقبال بباكستان... إلى آخر تلك المحاولات الإيجابية، والتى تسعى بالدرجة الأولى إلى تجديد الفكر الدينى.. وهؤلاء كلهم لا يمكننا الشك فى نواياهم والتشكيك فى مجهوداتهم. إنهم وغيرهم - وكما أشرنا أكثر من مرة - أناس آمنوا بربهم وآمنوا بوطنهم، ولذلك احتلت أسماؤهم مكانة كبيرة فى تاريخ التجديد الفكرى والدينى، التجديد أو الإحياء.

إننا نجد صراعات رهيبة فى أكثر دول العالم الآسيوى والعربى والإسلامى، ولابد من التدخل لكل هذه الصراعات، وإلا سيربط الناس بين الدين والإرهاب، الدين والتقليد، الدين وعدم مسايرة قضايا العصر، فهل من المعقول أن نجد صراعات رهيبة حتى الآن وفى أكثر من دولة من دول العالم ومن بينها العراق، بين الشيعة والسنة وتتحول هذه المعارك والصراعات إلى مذابح رهيبة وتدخلات دولية أحياناً. فهل وضعنا فى اعتبارنا إيمان الشيخ محمود شلتوت على سبيل المثال بضرورة الجمع بين الشيعة والسنة ومحاولاته الجادة فى هذا المجال، وذلك يعد انطلاقا من إيمانه بتجديد الفكر الدين، التجديد الذى يقوم على تأويل النص الدينى.

وإذا كنا قد أشرنا إلى أسماء بعض المحدثين والمعاصرين ممن حاولوا تقديم رؤية حول موضوع تجديد الفكر الدينى، وتخطى طريق التقليد انطلاقا نحو فهم قضايا العصر وما يحيط بنا من مشكلات، فإن المطلوب منا الآن الاستفادة من العديد من أفكارهم، لأننى على يقين بأنهم قالوا الكثير من الأفكار الجوهرية الرائدة والمحاور الرائعة فى مجال تجديد الفكر الدينى، إذ لا يصح أن نتغافل عن محاولاتهم الجادة، وبحيث نقول فى هذا المجال، إننا جيل بلا أساتذة.

هذا القول الأخير، يعد خاطئاً فى جوهره، قلبا وقالباً. فمن منا يستطيع أن يتغافل عن الدروس الرائعة وبصرف النظر

عن الاتفاق أو الاختلاف، الدروس التى نجدها عند الكواكبى فى كتابيه «أم القرى» و«طبائع الاستبداد» لقد كان هدفه فى الكتاب الأول «أم القرى» منصباً على نقد أحوال الشعوب الإسلامية، فى حين نجد هدفه فى الكتاب الثانى «طبائع الاستبداد» موجها نحو نقد الحكومة الإسلامية.

لقد كان الكواكبى من خلال إيمانه بأهمية «تجديد الفكر الدينى» حريصا على بيان أشكال الحكومة المستبدة وبيان مراتب الاستبداد ومظاهره، وكان حريصاً أيضا على أن يبين لنا أن الاستبداد لا يجيء من الدين، بل من سوء فهم واستغلال من جانب البعض للدين. ويبين لنا الكواكبى كمفكر ثورى مسلم أهمية الشورى والديمقراطية فى الإسلام، وكيف أن الدعوة الإسلامية تقوم على أصول الحرية وذلك برفعها كل سيطرة وتحكم، كما أنها تأمر بالعدل والتحاب بين كل أفراد البشر رغم اختلاف دياناتهم وجنسياتهم، كما كان يركز على البعد الاجتماعى وذلك حين يشرح معانى الآيات القرآنية، وذلك انطلاقا من جانبه بإدراك أهمية تجديد الفكر الدينى ورفض الفكر التقليدى الذى لا يصلح لكل مشكلات وقضايا العصر.

وما نجده عند الكواكبى، نجده أيضا عند الشيخ محمد عبده، رغم اختلاف الرؤية بينهما، ولكن ما نقصده، هو إيمان كل منهما بضرورة القيام بتجديد الفكر الدينى، والابتعاد تماما عن الطريق الساكن، طرق التقليد.

إن آراء الشيخ محمد عبده سواء فى كتابة «الإسلام دين العلم والمدينة» أو فى كتبه الأخرى ورسائله ومقالاته، تدلنا بوضوح على أن مفكرنا كان صاحب نظرة تجديدية والنظرة التجديدية لا تقوم على رفض التراث جملة وتفصيلاً، ولا تقوم أيضا بالوقوف عند التراث كما هو دون محاولة لتأويله وتطويره، بل إنها تعد إعادة بناء للتراث وبحيث يكون متفقاً مع العصر الذى نعيش فيه. والتجديد كما أشرنا هو إعادة بناء، إذ لا يعد تمسكاً بالبناء القديم كما هو وبصورته التقليدية، ولا يحمل فى طياته هدماً أو رفضاً مطلقا للتراث. نقول هذا ولا مفر من القول به، وخاصة أننا نجد عند الشيخ محمد عبده رؤية تنويرية تجديدية أفضل بكثير مما نجده سائداً الآن فى العديد من البلدان العربية والإسلامية فى قارة آسياً وقارة إفريقيا وغيرهما من القارات.

ونود بعد الإشارة إلى هذه النماذج أن نقول بأنه لا سبيل إلى تصور عدم وجود تضاد بين الفكر القومى، والفكر الدينى إلا عن طريق الإصلاح الجذرى لمناهجنا الدراسية سواء فى المدارس أو الجامعات.

والواقع أن نظام تعليمنا الحالى لا يؤدى إلى وجود تيارات مبدعة. إنه لا يضع فى اعتباره أن العالم يتغير من حولنا وما كان مفيدا فى الماضى يعد اليوم عديم الفائدة، لابد من ثورة جذرية فى مجال التعليم، إذ ليس من المناسب إطلاقا أن نتغافل فى مناهجنا الحالية على التطوات الحاسمة فى كل مجال من المجالات الفكرية والثقافية والعلمية.

وما يقال عن التعليم فى المدارس، ينطبق على التعليم فى جامعاتنا، هل أدت المناهج الحالية إلى وجود قيادات مبدعة؟ الإجابة بالنفى بطبيعة الحال.

ومما يؤسف له أننا إذا كنا نتحدث عن الإبداع وعلاقته بالتنوير، فإنه لا مفر من القول بأن مساحة الظلام فى المناهج الجامعية الحالية تعد أضعاف مساحة النور والتنوير. إن مناهجنا الحالية تقوم على الحفظ والترديد والتلقين، والمقلد ينظر إلى أسفل، ولا ينظر إلى الأمام، ومن هنا فلا إبداع ولا مبدعون، وبالتالى تباعدت المسافة بين الفكر القومى من جهة، وإحياء الاتجاه الدينى من جهة أخرى.

المبدع له نظرته التقدمية أما المقلد فإنه يحاول الصعود إلى الهاوية، ولن نجد تقدما فى أى دولة من الدول إلا إذا وجد فيها عدد كبير من المبدعين فى كل المجالات من تعليم وثقافة وفكر بوجه عام.

كيف نتحدث عن الإبداع فى جامعاتنا فى الوقت الذى نجد فيه بعض المناهج تدور حول الفكر الرجعى المتخلف؟ لابد من القضاء على كل فكر رجعى غير تقدمى. إن هذا الفكر سيؤدى إلى الرجوع إلى الوراء، الرجوع إلى الخلف باستمرار. وإذا قيل وأين مكان التراث فى مناهجنا فإننا

الفكر القومى
وإحياء
الاتجاه الدينى

نقول إننا يجب أن ننظر إلى التراث نظرة صحيحة موضوعية وكم من خرافات نجدها فى بعض كتب التراث، خرافات تزيد عدداً عن مجموعة سكان الدول العربية. ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن كتب القدامى من أجدادنا فى مجالات كالطبيعة، والكيمياء، والفلك إنما تدور حول المحور الكيفى. والعلم الآن كم وكم فقط فهل يمكن أن تنتظروا إبداعا ونحن حتى الآن نقوم بتقديس كتب التراث؟ إن تدريس آلاف الكتب التراثية فى مجال العلم بفروعه لا يمكن أن تؤدى إلى تخريج طبيب أو عالم واحد من علماء الطبيعة والفلك.

إن العالم يتغير من حولنا. وإذا لم ننظر إلى قضية الإبداع كقضية مصيرية عاجلة وبحيث لا نقوم بتأجيلها إلى الغد، فإن الغد سيكون متأخرا من خلال منظور معين، وهو أن العالم تسوده اليوم ثورة التغيير، ثورة العولمة وما فيها من إيجابيات خلاقة.

نقول ونكرر: إن تدعيم الإبداع والانفتاح على ثقافة العولمة، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا نظرنا إلى الإنسان نظرة جديدة نظرة شمولية إلى حقوق الإنسان، تلك الحقوق التى لا تقتصر على حقوق الحياة فقط بل حقه فى السلام والتعليم والمعرفة. نظرنا إلى الإنسان ككائن علمى، على أساس أن البحث العلمى نفسه يعد عملاً إبداعياً. نظرنا إلى تربية الإنسان على أساس أنها لابد أن تؤدى إلى غد أفضل من الحاضر.

وهذا التقارب لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال رؤية تنويرية عولمية. رؤية تلتفت فى غضب إلى الماضى وتقول له وداعاً، إذ أن العصر غير العصر ومطالب اليوم غير مطالب الأمس، رؤية تقتلع جذور الظلام اقتلاعاً، لأن تلك الجذور قد فرضت على الناس فى الماضى دون إرادتهم أو طلب من جانبهم.

هذه الرؤية التنويرية تقوم أساساً على احترام حقوق الإنسان والدفاع عن حريته، إذ لا يمكن تصور الإبداع وسط الأغلال أو القيود فلنوفر المناخ أولاً وبعد ذلك نبحث عن المبدعين فى كل المجالات العلمية والفكرية بوجه عام فلنسع بكل قوتنا نحو التنوير، لأنه لا يمكن تصور إبداع بدون تنوير يتمثل فى فتح النوافذ على الفكر الأوروبى الغربى. وهذا كله قد يؤدى - فيما نرى - إلى القضاء على التضارب بين الفكر القومى من جهة، والفكر الدينى من جهة أخرى.

ولابد أن نشير إلى أن من الأخطاء الفادحة فصل الفكر القومى عن كل التيارات العالمية، وهذا يعنى أن الطريق إلى أن يزدهر التيار القومى إنما بالانفتاح على فكر الأمم الأخرى إنه انفتاح العولمة الثقافية. لا أمل إذن إلا بالانفتاح على كل تيارات وثقافة العالم.

انفتاح على كل تيارات الفكر الغربى، انفتاح على العلم والحضارة. وكفانا تلك الدعوات التى تصدر عن أناس اعتبرهم من المتخلفين عقلياً وأقصد بهم أولئك الذين يصورون لنا أن الغرب يجد ظلاما فى ظلام، يصورون لنا العلم وكأنه شر مستطير، يصورون لنا الحضارة الأوروبية وكأنها كالفك المفترس الذى يريد أن يقضى على تراثنا القديم.

كلا يا سادة ليس العلم الغربى ظلاما، ليس الحضارة الأوروبية شراً، ولكن الشر يأتى من الدعوات المغلقة. فالظلام يرتبط بضيق الأفق ومن يغلق عليه النوافذ لابد أن يصاب بضيق التنفس أو يتنفس هواء راكداً فاسداً.

أقول لابد أن نأخذ بأسباب العلم والحضارة والعلم الآن بيد الغرب شئنا أم لم نشأ.

الحضارة الآن تتمثل فى أوروبا أردنا أم لم نرد. يجب أن نستيقظ ونعرف تماماً أننا إذا أردنا لنا فكراً، إذا أردنا لنا اتجاهاً فلا مفر من الانفتاح على كل التيارات. وهذا كله لا يتعارض مع أساسيات الفكر القومى، وإن كان أكثرهم لا يعلمون.

ولنعترف بصراحة أننا نمر الآن بحالة من الكسل العقلى إننا نمر الآن بحالة من جمود الفكر وضيق الأفق. ونحن الآن أمام موقفين كما قلنا. يجب علينا أن نختار موقفا منها، إما أن نباعد بيننا وبين العقل والحضارة والعلم وهذا سيؤدى بنا

إلى التخلف والانهيار والاضمحلال، أو أن نتمسك بأساليب العلم ونجعل العقل هو المعيار، وننفتح على الثقافة الجديدة، ثقافة العولمة، وهذا سيؤدى بنا إلى التقدم والازدهار بحيث يأخذ فكرنا العربى مكانه بين الفكر الغربى فالفكر الغربى يتقدم تقدما سريعا، أما الفكر القومى فقد أصبح فكرا متقوقعاً، فكراً محليا، وإن كان أكثرهم لا يعلمون.

وصاحب المعدة القوية لا يخشى من تناول أى نوع من أنواع الطعام.

ونرجو - من جانبنا - أن تجد هذه الدعوة صداها فى نفوس وعقول المهتمين بقضايا الفكر القومى، والفكر الدينى، إنها دعوة نقول بها ونرجو ألا تكون فى واد غير ذى زرع، بل أن تجد صداها كما قلنا فى العقول والأفئدة والقلوب حتى نجد الخير فى حاضرنا، ونجده أكثر ازدهارا فى مستقبل الأمة العربية من مشرقها إلى مغربها.

هوامش:

١- راجع الملف المنشور بجريدة الأهرام تحت عنوان: «إسلام أو قومية» مقالتنا فى هذا الملف بعنوان: العقلية العربية وأيديولوجية الُعلم السياسى «عام ١٩٨٧م» وأيضا: كتابنا: ثورة النقد فى عالم الأدب والفلسفة والسياسة - القسم الأول ص٢٧٣ وما بعدها.

٢- راجع كتابنا: العقل والتنوير فى الفكر العربى المعاصر.

٣- راجع دراستنا عن أزمة الخليج بين الحاضر والمستقبل فى كتابنا: ثورة النقد فى عالم الأدب والفلسفة والسياسة - القسم الأول.

٤- راجع مقالتنا بمجلة الفلسفة والعصر عن التنوير وثقافة العولمة.

٥- يمكن الرجوع إلى مقالتنا بمجلة المحيط الثقافى - عام ٢٠٠٧م وموضوعها: الطريق نحو تجديد الفكر الدينى، وأيضا: كتابنا: ثورة العقل فى الفلسفة العربية، وكتابنا: البحث عن المعقول فى الثقافة العربية.



◆ الدكتور أيمن تعيلب ◆

من الخيال العلمى إلى شعرية العلم

نحو تأسيس تجريبى للخيال البينى التشعبى

قرأت وأنا فى الصف الأول الثانوى، مقالا فى مجلة (المجلة) التى كانت يتكدس بها بيتنا، وكانت أمى (رحمها الله)، تدفعنى دفعا لقراءتها، فقد كانت تقدر يحى حقى الذى كان يتولى تحريرها حق قدره، فوقعت عينى على مقال عن (تشيكوف شاعرا) للدكتور عبد الغفار مكاوى، ولازلت أتذكر اننى قرات فى هذا المقال عبارة (العبقريات لا تتصادم)، وشدنى هذا التعبير الغريب حينها، وربما شدنى لغرابته على وعيى وذائقتى فى هذه السن الندية، ولم أع من التعبير سوى وجه الغرابة فيه، فلما بلغ منى الوعى مبلغه فى سن متأخرة نسبيا وعيت الدلالة البعيدة للتعبير السابق، فليس ثمة تعارض بين العلم والفن، أو بين التشريح والشعر، أو بين الطب والخيال، فقد كتب تشيكوف بقلمه فى سلسلة (كتاب خالدون)، ما نصه: (العبقريات لا تتصادم أبدا، فقد كان جوته شاعرا طبيعيا والرجل الذى يعرف قوانين الدورة الدموية يعد من الأغنياء فإذا أضاف إليها المعرفة بتاريخ الديانات، وبالحان تشيكوفسكى لم يزده ذلك فقرا، بل يزيده غنى، والرجل الذى يفكر تفكيرا علميا يمكنه أن يرى بين لحن موسيقى وشجرة من الأشجار شيئا واحدا مشتركا فكلاهما نتيجة قوانين منطقية وطبيعية)[١]، ولعل مارمى إليه تشيكوف بحدسه النافذ يتوصل إليه أينشتين فى تقريبه الحثيث بين علم النفس وعلم الطبيعة موضحا أن الكون كله وحدة شاملة، وإن كان نيوتن قد جمع العوالم الكبيرة فى جاذبية كونية موحدة فقد فرق أينشتين العالم من جديد، ليلم شعثه فى وحدة أوسع وأعقد، لقد نثر أينشتين قوانين العوالم الكونية كلها الصغيرة والكبيرة، ومن ثم فقد أفسح المجال واسعا لخيال الشعر والفن بصورة عامة، والحقيقة أننا لم نقصد من هذه الدراسة دخول العلم فى عالم الفن بوصفه ضيفا مقلقا ومؤقتا بل بوصفه ضيفا مرجوا ومحببا به على طوال الوقت.

فلا يهمنا هنا الصورة النظمية للعلم فى الشعر كما نظم ابن مالك ألفيته فى النحو العربى، أو كما نظم الأقدمون قوانين العلوم شعرا، كما نرى مثلا فى فن البديعيات عند العرب، أو فى قصيدة (طبائع الأشياء) لدى لو كريتس، وغير ذلك من المنظومات العقلية التى صيغت فى قوالب وزنية فى الاداب العالمية القديمة، بل نعنى انسراب الروح والخيال العلمى نفسه فى بنية الأدب انسراب خلق وتأسيس، ويجب علينا أن ننظر لعلاقة العلوم بالفنون نظرة جدلية تعددية خلاقة، تنأى بها عن المحاكاة الكلاسيكية الأرسطية، إن نظريات الكوانتم والنسبية الخاصة والعامة وتصوراتها المتعددة للمكان والزمان والحركة، وتصورات الجدلية المادية للماركسية، وتصورات هيجل للجدل بين الفكر والمادة، والاجتهادات النفسية لدى فرويد ويانج وما ابتكره جاك لاكان من اللاوعى اللغوى والرمزى، وما أسسه فلاسفة نسق التعدد والافتراض والتشعب جيل دولوز ودريدا وميشيل فوكو، وما ابتكره إمرى لاكاتوش وفير أبند وكوسيه من انساق فلسفية جديدة لفلسفة العلم، قد أحدثت كلها تصورات جد مبتكرة للوعى الإنسانى بصورة عامة، ولوعى اللغة والهوية والتذكر والمعنى والخيال والوجود بصفة عامة، مما ترتب عليها تغييرات جذرية فى بنية الخيال الإنسانى نفسه بصورة عامة، وصورة الخيال الفنى بصورة خاصة، وهكذا فى كل نواحى الفكر والتصورات، والإدراك، والأخيلة، وحدود المعرفة وصورة الحقيقة، ومن هنا كانت دراستنا فى هذا البحث منصبة على ما اطلقنا عليه (جدل الأخيلة البينية) ويقع هذا البحث فى العمق من الحداثة الفنية بكافة صورها وتصوراتها، من حيث إن (دينامية الحداثة قد تجد تمثلها فى دينامية التكنولوجيا الذكية من حيث التفجر والخصوبة والغنى الهائل، والتجاوز، وحرارة المغامرة، ولذة الاكتشاف، ويجب أن نفرق هنا بين الحداثة Modernity بمفهومها العام والعريض جدا، والتى أقصدها هنا وبين الحداثة التى تتأطر فى شكل نزعة محددة Modernism، فالحداثة بمفهومها العام العريض حرية داخلية فردية متوهجة، وإن التكنولوجيا الراقية تمنح الإنسان فرصا قوية لممارسة سحريته بالطريقة الفردية لأنها نوع من الاختلاء المفعم بالاختيارات بين الإنسان وإمكاناته)[٢] كما يطمح هذا البحث أن يقدم علاقات تخييلية جديدة فى نظرية الخيال الأدبى تكون قادرة على إعادة تأسيس حدها الجمالى من جديد، وفق تصور انهيار مفهوم الحد فى العلوم التجريبية والفلسفات المعاصرة كما تصورت ذلك العلوم البينية التداخلية، وما ترتب عليه من اتساع مدى الإمكان البشرى فى الوعى والتذكر واللغة والإمكان والمعرفة والتخيل، ومن هنا كان اقتراحنا هذا المصطلح الفنى التجريبى فى هذا البحث وهو، (الخيال البينى التشعبى) الذى يصور الحوادث التخييلية الممكنة والافتراضية الكامنة فى بنية المادة بالفعل، أو ما يجب أن يحدث داخل هذه المادة المتعينة الآن، أو ما هو محتمل الحدوث فيها على سبيل الصمت والكمون والغياب والافتراض، لامن جهة الخيال الأدبى البيانى الصرف، كما هو معهود فى الموروث البلاغى والنقدى والشعرى العربى، ولكن استنادا إلى استخلاص جواهر الحقائق العلمية التجريبية القائمة، أوالمحتملة المفترضة، وتحويلها إلى تكييف معرفى شعرى تصويرى تصورى يوسع من أفق معرفتنا بذواتنا واللغة والوعى والتخييل والعالم من حولنا، وبما يوسع أيضا من فكرة العلاقات الخيالية نفسها، وينقلها من حدها الأدبى الخالص فى البلاغة العربية القديمة والجديدة معا، إلى عوالم أدبية وعلمية وفلسفية وكونية لا متناهية، تتأسس حدودها الجمالية والمعرفية وفق منطق الرحابة والتعقيد والتداخل، بما ينقل فكرة الجدل التخييلى الكامنة فى بنية الخيال الأدبى من مجال التعاقب التخييلى السببى، إلى مجال التزامن التخييلى التداخلى، بما نطلق عليه هنا (جدلية الأخيلة البينية) التى تتراسل وتتصادى بين شعرية البيان وشعرية التقنية، وهو ما يعنى به هذا البحث فى المقام الأول) وكما اقتضى الانتقال من الكهف الى المزرعة تطوير اللغة وتعقيدها فإننا اليوم نفضى الى الشروط التى تمليها طريقة انتاج الصور فى زمن لا

من الخيال العلمى إلى شعرية العلم

يمتلك مناهج المجاز والبلاغة التقليدية وانما يركز على الذاكرات الافتراضية التى تبتكر الشخصية الوهمية فى سياقها الزمنى، الشخصية الرقمية والضوئية والفضائية التى لا يتمكن المكان من تقييدها فى مواجهة الزمان الاتصالى الجديد وزمن الحضور الكلى والشامل الذى يكشف المكان ويفضحه...) هذا المجال التخييلى التداخلى هو التعبير الابداعى عن الثورات العلمية والفلسفية واللغوية الحديثة. وهو العالم الذى عبر عنها (دولوز) بأوجز قول وأبلغه حين قال: (لقد قامت الثورة العلمية الحديثة على ارجاع الحركة ليس الى لحظات بارزة أو مفصلة، بل الى أى لحظة من اللحظات... وإذا كانت عديد الدراسات قد أكدت على دور (مانيه) فى التمهيد لنشأة السينما فذلك لأنه الأول الذى حاول العبور من التصوير بحصر المعنى الى التصوير الآنى، وبالتوازى، فى وقت كان فيه العلم الحديث لا ينفك يحل التعاقب الميكانيكى لكل اللحظات محل النظام الديالكتيكى للصور والأوضاع)[٣]. لقد تحول الإدراك الإنسانى نفسه فصار أكثر اتساعا وأصالة عن ذى قبل، فلا يمكن بأى حال اليوم قراءة ما يجرى من تحولات فى عالم الفنون الا فى اطار منظومى تداخلى من التجربة الكونية الكلية للمفاهيم الجديدة للفنون الانسانية باعتبارها تجريباً وفحصا مستمرين لاستيعاب العلاقات الإنسانية للعالم الفيزيقى والميتافيزيقى معا، الحقيقى المدمج بالزمان الوجودى، والافتراضى المنفتح على تعددية الأزمنة والأمكنة، باعتبار الوجود وجوداً محتملا ومتحولا ومتغيراً. يجب أن يعاد النظر النقدى اليوم اكثر من اى وقت مضى فى مفهوم الأصالة الأدبية نفسها لا من جهة كونها تشكيلا جماليا متفردا وأصيلا وكفى، كما هو مألوف فى مفهوم الأصالة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، بل من جهة تعدد سعته المعرفية والتخييلية بالعالم والواقع ووجود الذات، ووفق التداخل البينى التعددى بين الشعر والعلوم فى كافة مناحيها وتصوراتها، إن المتأمل، فى نظرية المعرفة فى الفلسفات المعاصرة يلحظ هذا التحول الكيفى فى المساءلات الجوهرية لقضايا آليات التفكير العلمى السابق من مثل(قضايا العقلانية / الموضوعية / الواقعية / اللاواقعية، المنهجية) وقد مضى حين من الدهر على تصورات الفلاسفة ينظرون فيها إلى مصطلحات ومفاهيم المعرفة بصورة جزئية أ وبصورة ثابتة قارة لا تتبدل، يغلب فيها حسن الثبات على حسن الحركة والتغير، ولكن فى الخمسن سنة الماضية بدأت التصورات المنهجية السابقة لمفاهيم (الموضوعية / العقلانية / التجريبية - الحدس / الخيال - الوعى، الذات، ومفاهيم الزمان والمكان) تتعرض لمنحنيات حادة من التفكير النقدى الفلسفى فإذا نظرنا للوضعية المنطقية مثلا وأقطابها ومنهم كارل بوبر وقد كانوا يرون مفاهيم مثل الموضوعية والعقلانية منحصرة فى العقل المحض، فهم ينظرون إلى حيز الموضوع غير معولين على حيز الذات التى خلقت هذا الموضوع وذلك كان منهم بغية الوصول إلى تصور علمى صارم ومحدد وموضوعى تام الموضوعية، وبالطبع هم يرجعون فى هذه التصورات إلى تصورات ديفيد هيوم وجون لوك وإرنست ماخ التى كانت تولى الحسية المناط الأكبر فى رؤية نظرية المعرفة وقد جاء من بعدهم فلاسفة قسموا القضايا جميعها إلى تركيبية وتحليلية وألغوا كل ما عدا ذلك، فجميع القضايا والعلوم والتصورات إما تحليلية يأتى صدقها من داخلها اللغوى ذاته دون امتداد إلى مرجعية ثقافية خارجة عن القضية ذاتها، وإما تركيبية تعود فى صدقها أو كذبها إلى حسية الواقع ومرجعية الأشياء كما فى الواقع الخارجى، أما قضايا من قبيل الميتافيزيقا والخيال والمعانى الافتراضية فلن نستطيع أن نثبت صدقها من كذبها، فليس لها معنى فى ذاتها وليس لها مرجعية حسية خارج حيز وجودها اللغوى، ويبدو أن تصور المعرفة / الموضوعية / العقلانية وفق هذه الزاوية من النظر قد تعرض لهزات فلسفيه على يد الفيلسوف الأمريكى الكبير " كوسى " الذى أعاد النظر الفلسفى عميقا فيما بدا على سطح الفكر مألوفا شائعا لا يخضع للمساءلة، فقال بأن القضايا التركيبية / التحليلية ليست دقيقة فى معيارها فحتى المعيار المنطقى فى

تقسيم القضايا إلى قسمة ثنائية حادة بين تحليلية وتركيبية معيار اضطر للسقوط المعرفى المعاصر!! خاصة عندما نوجه إليه هذا السؤال ما هو معيار المعيار فى طبيعة هذه القسمة المنطقية الجاسية؟؟!! وهو تساؤل فلسفى عميق هز الأساسات الثابتة لدى الرخصة المنطقية، لقد وسع كثيرا من تصور الوجود / المعرفة / العقل / الفكر، وقال إن تصورات مثل الموضوعية والعقلانية والواقعية فى حاجة ماسة إلى إعادة فهم تصورها من جديد، وأخذ هذا التصور الفلسفى العميق يتطور لدى توماس كون فى كتابه " بنية الثورات العلمية " طارحا سؤالا فلسفيا جديدا: هل العلم هو العلم ذاته فقط فيما ينحصر فى حياد الموضوعية وصرامة المنهجية المبرأة من كل شوب إنسانى؟؟!! أم ثمة علاقة وثقى تجمع بين طبيعة العلم نفسه والتاريخ النفسى والاجتماعى للعلماء؟؟!! هل تصور الوضعية المنطقية للعلم على أنه بنيان موضوعى صارم، ونسق عقلانى محدد يعد تصورا علميا دقيقا بالفعل؟؟!! هل العلم ما نتمنى أن يكون كما نتصوره فى إطار هذه العقلانية المحضة؟؟ أم العلم هو ذات لها تاريخها وأملها وحدوسها مضفية على ما تراه موضوعيا محضا غير قليل من عالمها الذاتى الخاص؟؟ أين حدود الموضوعية وحدود الذاتية؟! وهل نحن مبرأون تماما كما يقول جادامر من تأويل الانحياز؟؟ وهل نحن قادرون على إقناع عالم ما بنظرية فى المعرفة مختلفة تماما عن نظريته هو فى المعرفة؟! أم فضل الجهد عندنا أن نستميله – و الاستمالة مفهوم نفسى – إلى ماهو عقلانى موضوعى من وجهة نظرنا الخاصة؟! أليس ثمة أساس نفسى مكين قد نسميه روح العصر له دخل كبير فى إطالة حياة تصور علمى ما قد يكون الزمن قد تجاوزه موضوعيا وعقلانيا؟؟ ولكنه ما زال مسيطرا ـ تحت دوافع نفسة واجتماعية وسياسية ـ على تصورات العلماء لا يستطيعون عنه فكاكا ولا تحويلا؟ هناك دائما شروع فى موضوعية داخل كل تصور نراه تام الموضوعية، وهذا ما عرف لدى توماس كون بالنموذج العلمى القار المتجادل مع النموذج المتمرد، وتشترك عناصر غير قليلة غير عقلانية ولا موضوعية ينصرف معظمها إلى عالم النفس وتفاصيل الوجدان من رغبة – ورجاء – وحدس وخيال وتمنى هى التى توجد إلى حد كبير إيماننا بعض التصورات العلمية دون بعض حتى لو كان العقل العلمى المعاصر قد تجاوزها ببراهين وحججه الجديدة. وجميع هذه التصورات المعرفية الجديدة لطبيعة المفاهيم العلمية قد اعادت تكييف العم بصورة جذرية فى القرن الواحد والعشرين، وهذا يهمنا كثيرا فى بحثنا هنا من جهة طرح سؤالا جوهريا مثل: هل من الممكن أن نطور نظرية جديدة فى الخيال الإنسانى تكون قائمة على أساس رصين من تداخل الحدود البينة للعلوم على أساس نظريات المعرفة والفلسفات المعاصرة؟! تمهيدا لضبط منهجى فلسفى بين العلم والخيال والتكنولجيا والافتراض الفلسفى؟ ثمة تساؤلات كثيرة من الممكن أن نطرحها فى هذا الشأن؟! إن الشعر هنا تنحل علاقته القديمة والقريبة بالعالم ويدخل فى طور جديد كل الجدة من جهة الكيفية الجمالية للوعى الجمالى بالعالم، هنا يتحد الشعر بالحياة من جديد وفق منظور جديد، ، ويستطيع أن يصل أكثر من أى وقت مضى إلى أعلى وأعقد استشرافاته وتنبؤاته.

إن مصطلح (شعرية العلم) الذى نقترحه هنا يختلف جذريا عما يسمى غالبا فى أدبياتنا بمصطلح الخيال العلمى)، حيث تكون بنية العلم نفسه بنية مجازية استعارية، لا قواعد موضوعية محايدة، ولقد وضح ذلك بإسهاب فلسفى ومنهجى رصين كل من جورج لا يكوف ومارك جونسون فى كتابهما (الاستعارات التى نحيا بها)، وقلما وجدت ناقدا عربيا معاصرا ـ وانا أحترز هنا بالمعاصرة لأن النقاد القدامى فى منتصف القرن الماضى على الأقل قد تنبهوا إلى ذلك مثل أحمد زكى أبى شادى واسماعيل أدهم ويعقوب صروف ونقولا حداد ـ يتناول هذه العلاقات المعقدة السياقات بين علمية الشعر، وشعرية العلم خارج مصطلح (الخيال العلمى نفسه)، بما يقربنا من شعرية العلم، أو الشعريات البينية التداخلية والتى صككت مصطلحا جديدا خاصا بها

من الخيال العلمي إلى شعرية العلم

أسميته(شعرية الفضاءات البينية)، في دراسة سابقة لنا، ناهيك عن رصد التجريب الشعري للمصطلح في الخطاب الشعري العربي المعاصر، إن التغير الجذري الذي طرأ على تصورات العلم ونظريات المعرفة، تغير له علاقة كبيرة بتصورات وجدانية ونفسيه وشعورية اقتحمت المعقل التجريبي للعلم التطبيقي نفسه، وهي تصورات كان محرما عليها تماما مجرد القرب من السياج المعرفي والمنطقي الرصين للعلم وما شاع حوله من أقاويل الرصانة العقلية والمتانة الموضوعية، وأن كل ما هو غير خاضع للمعمل ولا للعقل ولا للمنطق لا علاقة له بالعلم الحق، لكن تغيرت الأمور تغيرا كبيرا في اتجاهات علوم وفلسفات ما بعد الحداثة، لقد أصبح تاريخ العلم وأحوال وجدانات العلماء وتصورات حدوسهم ومطارح تخيلاتهم لها كبير القيمة في تصورات نظرية المعرفة في الفلسفات الغربية المعاصرة، حتى لنجد علماء وفلاسفة معاصرين كبار يقننون منطق هذه التصورات في كتابات عميقة مثل كتاب (هيلين لونجينز) مصير المعرفة عام ٢٠٠٢ / أمريكا، وكتابات (توماس كون) خاصة كتابه الأخير عن (بنية الثورات العلمية)، وكتابات الفيلسوف الكبير (فيرا أبند) ومحاوراته الفلسفية الطويلة عن معيار العلم ومعيار المعيار، وكتابات الفيلسوف المجري الكبير إمرى لاكاتوش التلميذ النجيب لفيلسوف العلم لكارل بوبر في تدشيناته الفلسفية العلمية المبتكرة عن سياسات العلم لا قواعده، وتخييلات الحقيقة لامنطقها، وكشوفات الفيلسوف الأمريكي الكبير " كوسي " الذي أعاد النظر بعمق فلسفي نافذ فيما يبدو أنه مألوف شائع لا يخضع للمساءلة فقال بأن القضايا التركيبية و التحليلية في المنطق ليست دقيقة في معيارها فحتى هذا المعيار في التقسيم هل هذا الشئ تركيبي أم تحليلي؟ معيار مضطرب، يسقط عندما نوجه إليه هذا السؤال: وما هو معيار المعيار؟ تساؤل فلسفي عميق هز الأساسات المنطقية والموضوعية والمنهجية والمنطقية، مما وسع كثيرا من تصور الوجود / المعرفة / العقل / الفكر، والواقع، وفتح المجال المنطقي والعلمي واسعا لفكر التداخل والتعقيد والتركيب الجدلي المتوتر للقضايا والتصورات والمنطق. وباتت تصورات راسخة متبعة مثل: الموضوعية والعقلانية والواقعية والجمالية والمجازية في حاجة ماسة إلى إعادة فهم تصورها، بل إعادة بناء مجالها المفاهيمي والمعرفي من جديد.

ولعل جميع الكشوف العلمية والمنطقية والفلسفية والتجريبية السابقة ستغير من حساسيتنا تجاه اللغة والوعي والأشياء والأحياء والموجودات وطبيعة الأكوان وأنساق العلاقات الرمزية التي تدشن واقعنا ووعينا. هذا التغير ينميه العلم ويوسعه ويدفع الخيال الفني إلى الترامي فيما ورائه أيضا ذلك أن أدب العلم كما يقول (داركو سوفن) يدفع إلى الاغتراب والتأمل معا، إنه ينمي فينا هذا الحس الناقد بان مانراه في وقائعنا المادية يتماوج بين الحلم واليقظة، وهو ما يفرق بصورة حاسمة فيما نرى بين شعرية العلم، و مصطلح (الخيال العلمي) وهذا يؤسس بدوره لبلاغة تخييلية جديدة، إن ما يميل للظهور في أدب القرن الواحد والعشرين كما يقول (إيتالو كالفينو) في كتابه (ست وصايا للألفية القادمة): (هو هذه التعددية الموسوعية التي تطرح فكرة العلاقات اللامتناهية بين كل شئ وكل شئ) وهو ما أشار إليه أيضا أحمد حسين في مقالته (على حافة المجهول) بمجلة الثقافة بقوله: (أن كل ما في الكون يمكن أن يوجد في أي جزء منه، والعقل البشري أضعف وأعجز من أن يستوعب ذلك، لكنه يمارسه دون أن يستوعبه، فلا كبير ولاصغير، ولا منظور ولاغير منظور، كل شئ في كل شئ) وعندما تمدنا نظرية المعرفة المعاصرة بهذا التصور المعقد لوعي مفهوم العلاقات المعقدة للعالم تستطيع جماليات الشعر أن تمارس تعقيدا تصويريا موازيا للعالم المحيط بها، لأن هناك دائما كما يقول(جان ماري جويو): (هذا السر الميتافيزيقي... فالعالم نفسه حين يصل إلى هذا الحد من السعة لايسعه إلا أن يتوقف وأن يستسلم لهدهدات ريح المجهول وروعة الجهل، على حد تعبير (كلود برنار) قد يبدد العلم الأسرار ولن يأسف الشعر على تبديد هذه الأسرار، ولكن العلم لن يبدد

السر الميتافيزيقى، هذا السر الذى لا يشمل قوانين (غير معروفة) فحسب بل يشمل أيضا جوهر الأشياء التى قد (لا يمكن أن تعرف)... إن الشعر نفسه ضرب من العلم العفوى... فالأفكار العظيمة نوافذ تطل على الحاضر أو على المستقبل وما كان لها أن تحدث فينا تأثيرا أو أنها مجد أحلام خيالية غريبة عن الواقع كل الغرابة...... أما نحن فنرى أن هذا التعارض الذى يحلو لهم إن يقرروا وجوده بين الخيال الشعرى والعلم سطحيا غير عميق وأن الشعر سيظل قائما إلى جانب العلم، قال ماثيو أرنولد فى كتابه " بحث عن موريس دى جران " إن الشعر كالعلم، تأويل للعالم ولكن تأويلات العلم لن تمدنا أبدا بذلك المعنى العميق الذى يثوى فى قلب الأشياء، والذى تمدنا به تأويلات الشعر، ذلك أن تأويلات العلم تتجه إلى ملكة واحدة، لا إلى الإنسان بأسره وهذا هو السبب فى أن الشعر لا يمكن أن يندثر " إن جهود العالم ترمى إلى أن يخلص الأشياء التى يلاحظها من شخصيته الخاصة، ولكن القلب الإنسانى جزء هام من الوجود، فلا بد إذن أن يكون بينه وين الأشياء انسجام ضرورى، وحين يحس الشاعر هذا الانسجام فإنه يكون فى قلب الحقيقة كالعالم سواء بسواء. إن عاطفة من العواطف لا تقل قيمة عن إحساس من الإحساسات أو إدراك من الادراكات، ليس الشئ الذى يرى ذو قيمة موضوعية وحده بل العين التى ترى كذلك، إننا لا نستطيع أن نجرد من قلبنا العالم، كما لا نستطيع أن نجرد قلبنا من العالم، ليس فى وسع كل نظريات الفلك أن تمنع منظر السماء اللا متناهية من أن يثير فينا نوعا من القلق الغامض والتكيف الظامئ إلى المعرفة وهذه هو الجمال الشعرى الذى للسماء، إن العلماء يحاولون أن يرضونا بالإجابة على تساؤلاتنا أما الشاعر فهو يأسرنا بإثارة هذه التساؤلات " يقول كولردج. إن العلم يبدأ بالدهشة وينتهى بالدهشة، ومن الدهشة إنما ينشأ الشعر والفلسفة جميعا وسيظل العلم إذن مصدر إيحاء لا ينتهى، وبالتالى مصدر شعر لا ينضب)[8]. وما يطرحه (مارى جويو) هنا من مفاهيم جديدة للعلاقات الشعرية الجديدة بين الأشياء والأحياء والأكوان والخيال والواقع، يتفق وما ما أشار إليه من بعد (شانتى نات ك ديساى) فى دراسته عن (القيم الأدبية فى عصر التكنولوجيا) بقوله (إن عصر التكنولوجيا بما عليه أمره من توفير إمكانيات هائلة للتفاعل يفرض على روائع الأعمال الفنية أن تمتاز بتعقيدات وتشابكات شكلا ولغة فبإمكان المرء أن يعد تشابك الموضوع والشكل قيمة رئيسية وجوهرية من قيم الأدب فى عصر التقدم التكنولوجى)، وقد وعى آرثر كلارك وهو من افضل كتاب الخيال العلمى فى الغرب، شيئا من هذا التعقيد والتشابك الذى يتيحه العلم التجريبى المعاصر للشعرية المعاصرة فقال: (فبعد اختراع التليسكوب، وفى بداية القرن السابع عشر بدأ موقف الإنسان فيما يتعلق بالسماء المرصعة بالنجوم يجتازه نوع من التحول، لم يتغير جمال السماء الطبيعى لكن عظمتها زادت بصورة لامتناهية.... ولم يعد ينظر إلى العالم على انه العالم الوحيد، بل على أنه واحد من عوالم كثيرة، او عالم من عدد لايحصى من العوالم بحق)[9]، وكلا التصورين فيما أرى من الممكن أن نطوره فيما نحن بصدده فى هذا البحث لطرح مفهوم جديد للمجاز والشعرية من خلال طرح مصطلح(الخيال البينى التشعبى) فى الخطاب النقدى والشعرى المعاصر، يغاير التصور السائد للخيال فى الثقافة النقدية العربية المعاصرة، التى ترى إلى المجاز بوصفه بنية لغوية أدبية خالصة، بمعزل عن تصور ترحال مفهوم المجاز عبر العوالم العلمية الأخرى القادرة على توسيع مفهوم العلاقات فى بنية الصورة الشعرية ذاتها، وتخصيبها لتكون قادرة على استيعاب علاقات الوعى الكونى الجديد معرفيا وجماليا، والخيال البينى التشعبى يفيد من فكرة العلاقات الخيالية والفكرية المعقدة فى عمومها الكونى الكبير، أو عمومها الإنسانى الصغير، عبر تداخل العوالم العلمية والشعرية، أكثر مما يفيد منها فى حدودها الأدبية البيانية الخالصة، كما هو شائع فى الخطاب النقدى القديم والمعاصر معا، فقد تتبدى قطرة المطر لدى الشاعر القديم

من الخيال العلمى إلى شعرية العلم

والمعاصر بلورة من الرحيق المشع فى تصور المجاز الأدبى الخالص، لكنها لدى مفهومنا عن (الخيال البينى التشعبى) تعنى تصورا جماليا مغايرا تماما، فقد تعنى عوالم شعرية كونية متراسلة بين العوالم العلمية التجريبية والفلسفية والاجتماعية والتخييلية ضاجة بالحيوية والتنوع والاستشراف والجمال، بما يتيح استبدال العلاقات المجازية الأدبية الخالصة بمصطلح التراسل بين الأكوان، والمنظور وغير المنظور، ونقل مفهوم المجاز اللغوى الخالص، إلى مفهوم المجاز العلائق التداخل المتشعب، إن كتلة الثلج البسيطة المحددة تصبح أعجوبة فى اختزال الوجود كله فى (استعارة شبكية تعددية) فى نظر من يرى بالمجهر هذه الأشكال المتعددة المتداخلة الرشيقة التى تتخذها البلورات الثلجية، لقد أصبح كل إحساس من أحاسيسنا، وكل تصور من تصوراتنا بفضل تعقد سياقات العالم من حولنا لا يتبدى وحيدا معزولا بل مندمجا متداخلا ومتشعبا ومحاطا بطائفة من المعانى والدلالات والتصورات اللانهائية فى انعطافاتها وتداخلاتها وتثنياتها التى لا تحد!!، يحدث هذا وسط تذاخل تعددى كلى بين حدود معرفية متعددة، (لقد آن الأوان للتفكر والعمل معاً وفقاً لمبدأ المسئولية المشتركة، حيث لا أحد أولى من أحد بالحقيقة والحرية والعدالة والهوية والذاكرة. هذه هى المدينة الاومنوبوليتية العابرة للهويات والانتماءات بفضائها السبرانى وتشكيلاتها المجتمعية المفتوحة والمرنة. انها، وعلى ما أوثر تسميتها، الحاضرة المجازية التى تجعل البعيد قريباً بقدر ما تجعل القريب بعيداً)(١٠). ومن هنا كان علينا أن نراجع معظم أفكارنا وتصوراتنا ومفهوماتنا فى ثقافتنا العربية المعاصرة مراجعة جذرية أصيلة(لقد أصبح لزاما على الفكر الإنسانى لكى يستوعب واقعه الراهن أن يواجه تعقده وجها لوجه، يأخذه كما هو لايختزله، كى يتوائم مع ادوات تفكيرنا وحدود عقلنا وذاكرتنا، نحن فى أمس الحاجة لفهم التعقد بل الفوضى التى نالت حقها أخيرا من التنظير (نظرية الفوضى) هنا يبرز دور تكنولوجيا المعلومات فى قدرتها على التعامل مع الواقع، والتخلص من التفكير القطعى اليقينى كى نواجه واقع الاحتمالات وبدائل السيناريوهات، من جانب آخر فقد عصفت أعاصير عصر المعلومات بكثير من الأسس التى قامت عليها صروحنا الفلسفية، وهياكلنا المعرفية، ووسائل إنتاجنا ونظمنا الاجتماعية، سياسية كانت ام اقتصادية إعلامية كانت أم تعليمية، إنه عصر المعلومات ذو شغف عظيم بالتحطيم والإحلال وإعادة البناء.... إلى الحد الذى أصبحت معه رؤى الخيال العلمى هى أجندة البحث العلمى)(١١)، ومن هنا يجب علينا سواء فى نظرياتنا النقدية أو فى تصوراتنا الحضارية والمعرفية أن نحرر الثراء التعددى المذهل للشخصية الإنسانية من ضيق معلوماتنا، ونحرر الواقع والمجتمع العربى من ضيق تصوراتنا، علينا أن نتحرر من أفكار العموم والتجريد، والجزئية والانفصالية، ومن فكرة الأطر الثنائية، والتصورات الضدية، والأشكال الاجتماعية النسقية التى تمارس تسلطها المنهجى المنظم ضد تعددية الواقع تحت دعوى العلمية والموضوعية، فالعلم يخفى بمقدار ما يظهر، ويمنح بمقدار ما يمنع، والرغبة الإنسانية اللهيفة فى فرض صورة وشكل ما على العالم بدعوى العلمية والموضوعية، أشد وطأة على أنفسنا من قدرتنا على الإنصات الحر الخلاق لما نسميه فوضى وهو بسبيله لتخليق شكله الخاص، وقدرتنا على ملاحظة جدل الإيجاد بكافة صوره أقوى من قدرتنا على ملاحظة جدل السلب الخلاق والذى يتراءى فى هيئة ثقوب سوداء غير مرئية فى حنايا الواقع والظواهر والأشكال، علينا أن ننقل مفاهيمنا النقدية إلى ما اقترحناه فى أبحاث سابقة لنا من فكرة (التعدد المنظومى التداخلى) للأطر والتصورات والمفاهيم و الكشف عن شروط جديدة لجدل تعالقاتها الزمانية والمكانية والاستشرافية، كما علينا أن نسلم بالجدلية النسبية للمتناهى فى الفوضى، مع المتناهى فى التنظيم، حتى نتيح لإمكانات ما اقترحناه بـ: (الجدل المنظومى الموضوعى التداخلى) ممارسة حدوده القصوى الخلاقة وذلك من خلال تأطير تفكيكى - أقصد الصفة لا

المنهج - محسوب بصرامة منهجية وبانفتاح منهجي أيضا لمجموعة من الأنظمة - لا العناصر - المتغيرة والثابتة التى تصل التعدد التداخلى المنظومى الهائل لمكونات الظاهرة الأدبية ببعضها البعض من جهة وبينها وبين أساق الواقع الحضارى المحيط بها من جهة أخرى، مما يعدل ويطور من من أوجه الجدل التداخلى المنظومى بين المطلق والنسبى معا: البعد النسبى بما هو نتاج لسعى المنظر إلى الاستجابة لمتغيرات اللحظة الآنية بما فيها من نتاج متغير، والبعد المطلق بما هو البعد الذى تقدم فيه النظرية ما يتجاوز واقعها الآنى وتطرح ما يستطيع الامتداد والتأثير فى لحظات اخرى من حياة المجتمع الإنسانى)، ولعلنا نقرأ هذه الشعرية الجديدة وفق ما نطرحه هنا من منهجية جديدة، لدى الشاعر حسن طلب فى قصيدته الملحمية عن(الشىء) وقد تطور هذا التوجه الشعرى الجديد لديه فى ديوانه الجديد(حجر الفلاسفة)، يقول الشاعر مخاطبا العالم الكبير أحمد زويل:

"يا أيها المعاصر/ نحن عدوان../ وإن لم نختصم!/ نعمْ عدوان../ ولا يجمعنا الآن سوى تآلف التنافر!/ نحن عدوان.. ونجرى فوق مضمار/ إلى ذات خمار../ يتراءى طيفها خلف ستار../ فالذى تعدوه فى ثانية:/ فى ساعة أرقصه!/ وكل ما تزيده أنقصه!/ وهكذا يمضى بنا/ هذا السباق الحائر:/ سائر ما أرصده تقنصه/ وكل ما قد كنت تستقصيه :/ أستخلصه/ فيا لنا من بطلين ألقيا نفسيهما فى مهمة/ ما من معين فيه/ أو ناصرا!/ كأننا كنا رضعنا لبن الجنون/ من والدة/ كنا.. وأيفعنا../ صنعنا ما استطعنا/ وجمعنا سر هذا الكون فى قاعدة/ ثم تنازعنا عليها وتراجعنا../ فقلنا : ليس من فائدة!/ كأننا معا وقعنا فى غرام امرأة واحدة/ وآه لو تعرف كم أحببتها.. تلك اللعوب!/ وقلت: يا سبحان من أنبتها لى/ فى صعيد طيب/ سبحان من علمنى الأسماء طرا/ ورمى قلبى ببكر / ثيب.. حاضرة / غائبة/ مرئية / خفية صادقة / كذوب!/ وآه لو تعرف كما قاومتها/ تلك البعيدة المنال../ الغادة المغناجة الطروب!/ تلك التى ظننتها ظاهرة../ يسرى عليها نفس ما يسرى/ على أى من الظواهر!/ جاءت إلى مرة/ فأقبلت واعتدلت/ وامتثلت عارية بين يدى/ آه يا لفرعها المصبوب../ يا لنهدها الفائر!/ فكلما عانقتها راغت../ فلم تبق سوى رغوة وهم../ أو فقاعة تذوب/ أو جمرة فى الصدر/ من غرامها المشبوب!/ وكلما ظننت أننى امتلكتها../ وجدت أنها هى التى قد ملكتنى!/ كلما حاصرتها/ وجدت أننى أنا المحاصر!/ كيف إذن عاينتها كما زعمت؟/ كيف حدقت إليها دون أن تعشى؟/ وما السحر الذى يملكه الميكروسكوب/ وهل شممت ذلك الطيب العجيب!/ وهل نعمت يا ترى../ بذلك المخمل من ملمسها/ والزغب الأجمل/ فى سندسها؟!/ كيف ترى اهتديت/ فى دهليزها الرحب../ الذى نهرب عنه فيه..فى التيه/ الذى ليس له أول..أو آخر!/ نحن غريمان../ وقعنا فى غرام امرأة واحدة/ وإنما المتروك فى عرفك منها :/ هو عندى – عينه – المطلوب!/ ثم أنت برهنت على حبك../ والبرهان عندى/ ليس بالمرغوب!/ فكيف لى يا صاح..أن أخطو/ مثل خطوك المحسوب؟!/ ليس المحتوى الماثل فى اللفظة../ كالسائل فى الأنبوب/ ليس القصيدة التى أنشد..بالحائط../ لا وليست الألفاظ بالطوب!/ وما الأسلوب/ فى تركيب ما يشطح بالجملة/ كالأسلوب فى التجريب../ لا.. وليست المصادر المصادر!/ نحن غريمان../ فلا تمار يا صاح.. ولا تناور/ أين الذى يهوى عروس القصر/ من قاطنه؟/ وأين من باطنه الظاهر؟!/ يا أيها المغامر/ نحن صديقان، وإن لم نصطحب!/ نعم صديقان، وإن كنا بعيدين../ فلا يجمعنا خان ولا تضمنا قرية!/ نحن صديقان حميمان../ وما زعم اختلافنا سوى فريه!/ وربما المصادفات وحدها/ هى التى أوحت إلى الآن/ أن أبحث فى اللفظة../ عن إكسيرها المفترض/ الذى به تنصهر الحلية فى البنية عن شاهد/ أشم من خلاله طزاجة الأشياء/ فى الأسماء والضمائر!/ فى ذات الوقت الذى أوحت إليك فيه../ أن تبحث فى الخلية الحية عن شاهد/ يضئ وجه العملة الآخر!/ لعلها المصادفات../ أو

من الخيال العلمي إلى شعرية العلم

إذا أردت قل : هى النيه/ لعله قد وقع الحافر يا أخى على الحافر/ لعله توارد الخواطر!"

وبصرف النظر عن الطبيعة الجمالية لهذا الشعر الذى يغلب عليه الاتجاه النظمى المدرسى لكنه يفتح مجالات فنية جديدة، وبالطبع فإن ما قدمه حسن طلب فى هذا الباب من أبواب الشعر لايخضع لمستوى واحد فلديه قصائد أخرى غاية فى المتعة والاستشراف المعرفى، وفى هذا النمط من انماط الشعرية الجديدة، تحل الصورة الاستعارية الشبكية التى تدمج بين حدود العلوم الإنسانية وحدود العلوم التجريبية، محل الصورة الاستعارية التقليدية، وبالتالى تحل الصورة النسق محل الصورة العلاقة، والصورة الشعرية التداخلية التعددية محل الصورة الشعرية التعاقبية الخطية، حيث تبدو الصورة الفنية الشبكية التعددية مثلها مثل تلك النباتات المتشابكة الملتفة التى تجرى فى الغابة البكر وكما يرى (مارى جويو) لا يبدو أحد العلوم عدوا للشعر إلا لأنه خاص ومسرف فى الانحباس بركن من أركان الواقع، أما العلم التركيبى العام فإن فيه جمالا شعرياً راجعا إلى سعة مفهوم العلاقة وتعدد سياقاتها المعرفية والكونية والجمالية كما أشرت آنفا، لقد حل العلم المعاصر جميع صور الأنساق القديمة عن طبيعة اللغة والوعى والتذكر والواقع والذات والثقافة والهوية والعالم، وترك الوجود يسبح على بحيرة استعارية لانهائية من الاحتمال والتعدد والتداخل والتمازج، لقد حل التصور الشبكى للأشياء محل التصور الثنائى الرصين، وحلت فلسفة الاختلاف محل فلسفة التركيب، وفلسفة غلإرجاء محل فلسفة التعيين، وفلسفة الافتراض محل فلسفة الممكن، لقد حل فوكو ودولوز وديردا وفيرا أبند وإمرى لاكاتوش محل أرسطو وكانت وفرانسيس بيكون وهيجل وكارل بوبر وبات مفهوم الواقع نفسه مفكوكا جراء سعته الحسية التشعبية المذهلة فتعددت أنماطه وطيوفه وصوره بل بات الواقع هو صورتنا عن الواقع وليس الواقع فى حد ذاته!!، ومن هنا كان احتياج العالم للشعر أكثر من اى وقت مضى لخلق نسقية تركيبية تشعبية تخيلية جديدة يبنى بها اللغة والوعى والتخيل والعالم والواقع والذات من جديد، يقول الناقد الإجليزى هربرت ريد" إن الفيزيائيين المعاصرين الذين يبدو عملهم قادرا على تقديم نظام كامل للفكر والصور المجازية معد للإخصاب فى عقل الشاعر، ومن هنا سيتبين إذا ما سلم بزعم كهذا أن العلم والشعر الميتافيزيقيين ليس لهما إلا مثل أعلى واحد، هو إرضاء العقل... وإن المثل الأعلى للمنهج العلمى فى الشعر ينبض أن يكون موضوعا مقبولا للمثل العليا جميعا، والحق أن المثل الأعلى العلمى يزج بنا فى التيار الكلى لكل ماهو ذو شأن فى عصرنا، لقد أقام العلم مقدارا كبيرا من الظاهرات لكن هذه الظاهرات تظل مفتقرة إلى الترابط، وهى تحتاج إلى وحدة تركيبية، وقد تعمل الفلسفة الميتافيزيقية فى جهة واحدة لإقامة هذه الوحدة، ولعل الشعر الميتافيزيقى العامل من جهة مغايرة يستطيع وليس هذا ادعاء أن يبلغ الغاية نفسها ")(١٢). لقد انهد المنطق الصورى الأرسطى القديم واستبدل به العلم المعاصر منطقا جديدا أطلق عليه (منطق الفئات الغائمة) فتعطلت سبل الاستقراء والاستدلال والبرهان فى نظرية المعرفة التقليدية، أمام العوالم التقنية والعلمية والتكنولوجية والافتراضية، وامام الوسائط التخييلية المعلوماتية، وأمام تداخل العلوم وتمازجها بعد سقوط السقف العلمى البينى بين العلوم، وصارت ثمة مناطق علمية دقيقة تقع بين الحدود العلمية الصارمة القديمة، لاتستطيع التصورات العلمية المعاصرة فض مجهولها اللامتناهى، ومن ثمة سبح العالم واللغة والعلم التجريبى نفسه من جديد على بحيرة صاخبة من الشواش والاحتمالات اللامتناهية، ودخل العالم والعلم والمنهج واللغة من جديد فى محاق الأسرار والخرافات بما يذكرنا بتنبوءات فاجنرو شلنج وشتراوس فى قولهم بأن (إن الشعر الحق لا يكون بدون أسرار ويضيف جوته إلى ذلك : إن الشعر الحق (لا يكون دون خرافات")

يقول الشاعر حسن طلب فى قصيدته (زبرجدة الخاز باز):

"إن التراث ممثلا فى لحظة ونقيضها/ يغتال حاضره/

فهل يختار لحظته/ وينتحب الشيوعى العتى/ لكى يؤسس من هلام الوقت مــرحلة/ ويصـعـد فـوق هرجلة النصوص؟؟/..../ أم هل يجرب حيلة أخرى لفك الرمز/ يخلق منهجا حرا لتأويل المجاز/ أيؤلب الفصحى لتخرج من معاجمها/ إلى نظرية الكم الجديدة/ إو إلى علم التفاضل/ كى تقايض من تشاء بضاعة ببضاعة/ فيحرف حتى معمل الكيمياء/ بالنعت الفلز/ بخمسة الأسماء علم وظائف الأعضاء/ بالمترادفات مفاعلات الذرة/ الآلات بالعلل/ المصانع بالمضارع، والمضاف إليه والمجرور/ بالجزم الجيولوجيا/ بلام النصب أو واو المعية او أداة النفى/ هندسة القوى/ بعلامة التأنيث درفلة المعادن بالمعلقة الجهاز!!/ لابد من حل جرىء خازبازى/ يجىء بأحوزى/ حيث يذهب بانتهازى/ يعرى كل ذى زى/ ليعرف من يريد حقيقة الوطنى والجاسوس/ والسفلى والسمسار/ والثورى والنهاز/ ما لم يكن سيتم تم/ وليس من شىء لينقذ بعض تلك الكائنات/ من المصير الصعب/ قبل نهاية التاريخ/ او انقراض النوع".

إن الشعر المعاصر لدى حسن طلب يقتحم هنا عوالما شعرية تجريبية جديدة، حيث يقرن المجاز بالبرهان، والتأويل بالتشريح، والاستعارات الشعرية بالقوانين الفيزيائية، مزلزلا بنية اللغة بوصفها رمزا للعالم الواحد ليعيد رأب فجواتها لتصير رمزا لتداخل العوالم وتمازجها الشبكى البينى، بما يعيد تأسيس الحقيقة السياسية والاجتماعية والحضارية من جديد، وبهذه المثابة الجمالية والمعرفية والذوقية الجديدة فإن مفهوم (الخيال البينى التشعبى)، الذى نقترحه فى هذا البحث يمثل - فيما نرى - قفزة تأسيسية جديدة فى الوعى المعرفى والإدراك الجمالى معا، يوازى تعقد السياقات المعرفية والجمالية والفلسفية والافتراضية وتداخلها، سواء فى بنية العلوم التجريبية أو فى بنية التجريب التخييلى لدى شعراء الحداثة وما بعد الحداثة، ومن المفترض أن الوعى المعرفى والفلسفى الجديد، وما بثه من أنظمة علائقية جديدة فى نظرية المعرفة المعاصرة، قد أحدث ثورة مماثلة - ولو بصورة خفية لم تتضح بعد فى بنية مفهوم العلاقات المجازية نفسها، وهو ماسنحاول التحقق منه فى بحوث قادمة إن شاء الله.

المصادر والمراجع

1- Laffitte،Tchekhov par lui meme images et te-textes presentes S.T(Erivains de Toujours)

٢ - د.حسام الخطيب، علاقة الأدب بالتكنولوجيا، الخليج الثقافى، العدد ٧٥٨٩، ٢٨، فبراير، ص٣

٣ - طلال المعلا، الثقافة اللالكترونية خارج مجال التشكيل، مرجع سابق، ص

٤ - طلال المعلا، الثقافة اللالكترونية خارج مجال التشكيل، الانترنت، ص

٥ - روبرت سكولزه وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمى، ترجمة حسن حسين شكرى، سلسلة الألف كتاب الثانى، ع٢٧١، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٥

٦ - روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمى، مرجع سابق، ص١٩

٧ - د.فؤاد زكريا، الشاعر وقضايا العصر، المؤتمر العالمى للشعراء، مجلة الشعر، القاهرة، ديسمبر، ع٦١، ١٩٩٠، ص٣٦

٨ - جان مارى جويو / مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامى الدروبى، / ص١٠١، ١٠٢

٩ - وانظر بخصوص التصور الجديد لنظرية المعرفة فى الفلسفات المعاصرة، د. محمد السيد، التمييز بين العلم واللاعلم، دراسة فى مشكلات المنهج العلمى، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط ١٩٩٦، ص١٤١ وانظر كذلك، حسن حسين شكرى، مجلة العلم والمجتمع، مطبوعات اليونسكو، القاهرة، ع٥٦، ٥٧، السنة الرابعة عشرة، سبتمبر/نوفمبر، ١٩٨٤، ص٢٠، ٢١، وقد أوردها المترجم فى المرجع السابق ص٢٠، ٢١

١٠- آرثر.س.كلارك، شعر الفضاء، ترجمة حسن حسين شكرى، مجلة الشعر، القاهرة، ع٦٩، يناير، ١٩٩٣، ص٢٩

١١ - طلال المعلا، الثقافة اللالكترونية خارج مجال التشكيل، مرجع سابق، ص

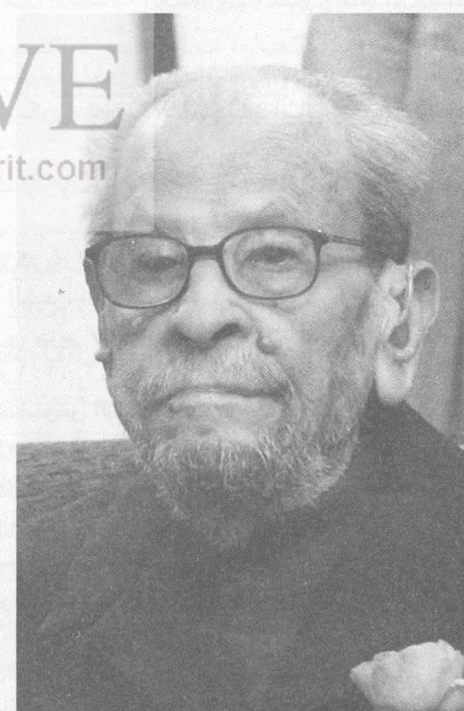
١٢ - هربرت ريد / طبيعة الشعر / ص٩٧، ترجمة د. عيسى القالوب مراجعة / د. عمر شيخ الشباب / دراسات نقدية عالمية / منشورات وزارة الثقافة / دمشق - ١٩٩٧



◆ الدكتور خالد محمد عبد الغنى ◆

أحلام فترة النقاهة آخر أشكال السرد لنجيب محفوظ "قراءة نفسية"

"من لم يقف على إشاراتنا
لم ترشده عبارتنا"
(أبو منصور الحلاج)



نجيب محفوظ

حين تحاول الوقوف فى رحاب نجيب محفوظ ، وأمام إبداع " أحلام فترة النقاهة" كونه شكلا جديدا من أشكال السرد الأدبى ، وإعجازا آخرا يضاف لنجيب محفوظ فلابد أن تقلق ، وهذا ما عشته منذ أن بدأت أفكر فى هذا الوقوف فى تلك الرحاب وبخاصة عندما تذكرت قول الناقد عبد الرحمن أبو عوف : " إن هذا الشكل التجريبى للكتابة السردية الذى يبدو وكأنه عفوى ينطق على عمل مركب يقوم على النظام والأمانة المطلقة ويحرر الموضوع والشخصية والحدث / الفعل الإبداعى من آنية اللحظة وصدورها إلى أفاق المطلق ومداه اللانهائى واللاشخصى ، والسرد هنا لا يسير فى خط مستقيم بل هو أشبه بارتماء الأمواج على الشاطئ وانسحابها عنه ، ويثمر هذا التكنيك نصا متوهجا محموما ولكنه مكتوب بدقة ورهافة وهو فى النهاية استكشاف وتأويل للمسكوت عنه والمضمر لأسرار الوجود والزمن والموت والعدم وفهم البحث عن تراجيديا الإنسان من المهد إلى اللحد (١).

وهذه الكتابة الإبداعية التى تأخذ فى رأينا شكل آليات إخراج وعمل الحلم إذ يكتب نجيب محفوظ إبداعا جديدا يشبه شكل الحلم من حيث مضمونه – محتواه – وطريقة إخراجه – التى توصلت إليه نظرية التحليل النفسى على يد مؤسسها سيجموند فرويد fruedحيث تعتبر تلك النظرية أن للأحلام شكل ومضمون له دلالاته الخاصة– ويحضرنا هنا اعتراف نجيب محفوظ عن نفسه بأنه لم يقرأ كتاب تفسير الأحلام لفرويد والذى ترجمه للعربية العلامة والفيلسوف والمحلل النفسى مصطفى صفوان – ومحاولين من جانبنا – ونأمل أن يحالفنا التوفيق – التوصل إلى أن نجيب محفوظ يصدر عنه إبداع هذا الشكل الفنى الجديد كما يصدر النور عن الشمس الذى يأخذ ألوانا متباينة خلال فترة النهار ففى الصباح يكون لون الضوء مختلف عن وقت الظهيرة وأيضا عند لحظات الغروب، فقد كتب نجيب محفوظ روايته التاريخية فى البداية ، ثم الرواية الواقعية ، ثم الرواية الرمزية وأخيرا الأحلام – ذلك الشكل واللون الإبداعى الجديد – ، وخطتنا فى قراءة أحلام فترة النقاهة ستقوم على اعتبارها شكلا أدبيا جديدا وليست أحلام بأى من نوعيها أحلام النوم أو أحلام اليقظة ، وقد غلب على هذا الشكل من الإبداع أنه كتابة أدبية رائقة محملة بكل ألوان الصور البلاغية والتعبيرات العاطفية والرمزية والصوفية التى تناسب المرحلة العمرية التى بلغها نجيب محفوظ ، وقد صيغت تلك الكتابة الأدبية وفق آليات إخراج الأحلام من حيث الرمزية الدالة على نجيب محفوظ ، والتكثيف والإزاحة، وسنبحث عن رمزية المرأة / باعتبارها الحياة / التى تتفق مع عمق رؤية نجيب محفوظ ، ومعتمدين فى دراستنا الحالية على التحليل النفسى الذى لم يعد مجرد كشف عن الصراعات النفسية أو العقد التقليدية الموجودة فى العمل الأدبى بقدر ما عليه أن يوضح وأن يصف لغة العقل الباطن الرمزية وما لها من خصائص أصيلة، وأن الظاهرة النفسية والدال قد انعتقا من البيولوجيا لتدخل إلى عالم السيميولوجيا – علم المعانى – فالعمل الأدبى أصبح يمثل الخطاب الشرعى للظاهرة النفسية ، وإن التحليل اللاكانى– نسبة إلى جاك لاكان – للأدب قد تأسس وفقا لبنية ذلك الخطاب من خلال التفسير البنيوى للإستعارة والكناية، تلك التى تمثل اللعب البشرى من خلال الرمز أو العلامة حيث تستعيد الذات بنيتها عبر بنية اللغة بدءاً وعودة، وعودة وبدءاً فى علاقة توسطية بين وجهى الظاهرة النفسية وهما الشعور واللاشعور، وعلاقة توسطية بين وجهى اللغة وهما الدال والمدلول ليصل إلى نتيجة مؤداها أن المرسل يتلقى من المستقبل الرسالة التى أرسلها إليه فى شكل معكوس و أن الرسالة دائما تصل إلى مقصدها (٢). وفيما يلى سنقدم الدراسات السابقة التى تناولت أحلام فترة النقاهة سواء من منظور علم النفس والطب النفسى أو من منظور النقد الأدبى.

◁ أحلام فترة النقاهة فى ميزان الدراسات النفسية:

فى دراسة بعنوان أحلام نجيب محفوظ هل تعد من قبيل المنامات..أم هى أحلام يقظة ؟، يقول يحيى الرخاوى: " أما حول كيفية تعامل التحليل النفسى مع هذه الأحلام؟ للأسف، إن التحليل النفسى على ما له من سمعة وغواية أعجز من أن يتعامل مع هذه الأحلام، التحليل النفسى أرقى قليلا من تفسير ابن سيرين لأنه أقل حسما فى تعميم وترجمة الرموز، ثم إنه لا يقوم بتحليل حلم منفرد إلا فى سياق التداعى الحر (وفى النقد الأدبى فى سياق كلية النص)، وكل هذا تأليف لاحق لا علاقة له – عادة – بالحلم. الحلم بعد الاكتشافات الفسيولوجية ودراسات التعلم والإبداع الأحدث هو أهم وأكثر دلالة وأعمق توظيفا من كل ما جاء فى التحليل النفسى الكلاسيكى مما لا مكان لتفصيله، ولا أخفى عليك أننى تصورت أن ناقدا من هواة التحليل قد ينمو إلى علمه ما يرجحه فرويد بالنسبة لأحلام الطيران من مغزى جنسى مباشر، فيترجم – مثلا – نهاية حلم (١٠) من أحلام نقاهة شيخنا إلى هذا المفهوم الجنسى تعسفا (٣). وفى دراسة أخرى قام فيها بتحليل دلالة المكان فى أحلام فترة النقاهة ولكن الدراسة حملت عنوان "إبداع

أحلام فترة النقاهة
آخر أشكال السرد
لـ نجيب محفوظ

الحلم وأحلام المبدع" ونعرض هنا لواحد من الأحلام التى قام بتحليلها وهو الحلم رقم ١٤٤: " نظرت فى ظلمات الماضى فرأيت وجه حبيبتى يتألق نورا بعد أن دام غيابها خمسين سنة، فسألتها عن الرسالة التى أرسلتها لها منذ أسبوع فقالت إنها وجدتها مفعمة بالحب ولكنها لاحظت أن الخط الذى كتبت به ينم عن إصابة كاتبه بداء الخوف من الحياة، وبخاصة من الحب والزواج، ولما كنت مصابة بنفس الداء فقد عدلت عن الذهاب إليك وفكرت فى النجاة فلذت بالفرار ". كيف عرى محفوظ الخوف من الحياة ومن العلاقة بالآخر (الحب) هكذا وهو فى هذه المرحلة مع كل الإعاقة والصعوبة! كيف كثف الزمن قفزا عبر نصف قرن كيف عمم هذا الخوف بين الطرفين بهذه الدقة! كيف كان الهرب هو الحل فى مواجهة هذا الخوف المتبادل.! نجح نجيب محفوظ أن يلغى الزمن وأن يختزل خمسين عاما ليتواصل الحوار: خطاب العتاب من أسبوع والفراق من نصف قرن والردالمؤجل" الآن "(٤).

ويقدم محمد المهدى دراسة حول الأحلام بعنوان إبداعات الخريف عند نجيب محفوظ يتناول فيها الإبداع الأدبى والجنون والحلم وعلاقة محفوظ برموز السلطة ورموز الدين ، ويقول :" نجيب محفوظ قد تجاوز الرابعة والتسعين من عمره ومازال يبدع ,وإبداعه فى هذه المرحلة غاية فى التجريد والمرونة والعمق وسرعة الإيقاع، وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والتأمل على المستوى العلمى والأدبى والإنسانى، فعلى المستوى العلمى كيف نتصور هذا الإبداع بتلك المواصفات فى وجود مرض السكرى المزمن وتصلب شرايين المخ بسبب السن وبسبب السكرى وضعف البصر وضعف السمع وغيرها من المشاكل التى نتوقع علميا أن تؤثر على كفاءة المخ خاصة فى وظائفه العليا التى تقوم على التجريد والاستنباط والتفكير الرمزى متعدد المستويات والإخراج الجمالى الأدبى للفكرة فى أزهى صورها وبإيقاع سريع يكاد لا يبلغه شاب فى العشرين وبروح مرحة وساخرة وموجهة وموقظة . وما هو سر الدافعية التى لا تهدأ ,بل تدفع دائما نحو الإبداع فى وقت كلّ فيه الجسد وضعفت كل الحواس حتى أنه كان يكتب ويديه مضطربة الحركة بسبب إصابة عصب اليد فى الحادث الذى تعرض له. وهو الآن ما زال يكتب على الرغم من أنه لا يرى ما يكتبه بسبب ضعف حاسة البصر . وعلى المستوى الأدبى ننظر ونتعجب : كيف يستطيع شخص قد تجاوز التسعين أن ينشئ فنا أدبيا جديدا وهو الأحلام يسقط عليه كل هذا الجمال الأدبى وكل تلك المعانى العميقة؟. وعلى المستوى الإنسانى لو استخدمنا حسابات البشر العادية لتساءلنا ببلاهة: وماذا يريد الرجل أن يقول بعد الذى قاله وماذا يريد أن يبلغ بعد كل ما بلغه وماذا يريد أن يأخذ بعد كل ما أخذ ؟ ويحدد هدف دراسته بأنها لن تقوم بتفسير أحلام فترة النقاهة للأستاذ الكبير نجيب محفوظ ، وإنما سيقوم بقراءة الحلم ثم يترك الأفكار تتداعى بحرية وأحياناً بدون ترابط حول رموز الحلم، وبما أنها تداعياته الشخصية فيمكن أن تتعدد حول الحلم الواحد ويبقى الحلم نفسه قابلاً للمزيد من الرؤى، وهذه هى عظمة الأدب الرمزى وعظمة ما كتبه نجيب محفوظ(٥) .

أحلام فترة النقاهة فى ميزان دراسات النقد الأدبى :

ونطالع جمال قصاص وقد كتب عن " أحلام نجيب محفوظ " يقول :" ... وفى هذا الجو تحضر الأنثى بشكل مكثف فى معظم الأحلام، ويتكشف نزق محفوظ وولعه بها إلى حد «الشقاوة» بخاصة فى مراحل الصبا والشباب. ، وبحكم آلية التعويض والاسترجاع التى يفرضها الحلم، تتعدد صورة الأنثى فى أحلام النقاهة. فهى الحبيبة والزوجة، وهى العشيقة، وهى الغانية بائعة الهوى، وهى اللصة التى تسرق الجيوب والقلوب، وهى الشريدة الضائعة الساقطة من غربال الواقع والحياة. وهى الصديقة والزميلة، وهى الأخت والأم، وباستثناء صورة الأنثى الأم والزوجة والأخت تبدو صورة الأنثى ـ فى معظم الأحلام ـ مضطربة ومشوهة، بل أحياناً مبتذلة، لكنها مع ذلك تمتلك القدرة على الإغواء وإثارة الشهوة.. فى هذه الأحلام وغيرها نلاحظ أن الحب وصبوات

الجسد ترتبطان دائماً بفكرة المطاردة والملاحقة وبخاصة من رجال الشرطة والأمن، وتتكرر هذه الرمزية بهواجس ورؤى مختلفة وكأنها تلمح لإسقاطات سياسية معينة، فمطاردة وملاحقة الحب ولحظات المتعة العابرة للكائن، وفى أضيق مساحة للحلم، تعنى حصاراً ونفياً لكينونته على شتى المستويات، أتصور أن شهوة الحلم لدى محفوظ بخاصة فى سنه المتقدمة تستدرجه بشكل لا إرادى إلى منطقة اللذة الحسية، والتى أصبح بحكم هذه السن يصعب تحقيقها وإرواؤها. لذلك كان هذا الحضور المكثف لنسائه وذكرياته وشطحاته معهن نوعاً من التعويض، وفى الوقت نفسه نوعاً من البحث عن سلطة مفتقدة، أو بمعنى آخر سلطة محرمة(٦).

وفى الوقت نفسه نقرأ محمد المخزنجى الذى كتب يقول: "وما أن بدأت التفكيك - يقصد تحليل أحلام نجيب محفوظ الواردة فى الكتاب - حتى أصابنى الفزع، فقد وجدت نفسى أسير فى عكس الاتجاه الذى يسلكه الكيميائى الذى أحبه وأثق فيه، وبدلا من تحويل التراب إلى ذهب أحول الذهب إلى تراب.. تراب تفكيك 'الرموز' وتعريتها، أى نزع سحر الفن عنها. فمن الصواب أن نتكلم عن سحر الفن' بلى، هو ذاك، سحر الفن، الذى كنت على وشك الإجرام فى حق نفسى تفكيك رموزه وتعريتها وأنا أشرع فى الكتابة عن 'أحلام فترة النقاهة' وهو جرم لا ينبغى اقترافه، من أجل الحفاظ على أهم ما يمنحه الفن، أى 'التأثيرات الوجدانية' القادرة على الارتحال بنا إلى احتمالات لا نهائية من الإيحاءات، وزخم الصور، ومحيطات الرموز، وما هى بمجرد أحلام نعم لقد استخدم أستاذنا الكبير أهم خصائص الحلم فى صياغة نصوصه السردية تلك، من تكثيف شديد يضمر فى إيجازه سعة هائلة من الأفكار والمحتوى والمادة النفسية، والتحويل الذى يموه الرئيس ويبرز العارض، والتصوير الذى يعرب عن مقاصد الكلام الخافية بمشاهد ورموز مخبأة فى المشاهد، ورفع الحواجز بين الأزمنة والأماكن ليكون هناك زمن واحد وحيد هو حاضر الحلم السرد، واعتماد اللامعقول، واللااجتماعى، كل ذلك يوهم بأننا نقرأ أحلاما، لكنها ليست بأحلام، وتحديدا ليست بأحلام نوم، وقد أوضح الأستاذ ذلك عندما صرح به (٧).

وفى دراسة محمد سمير عبد السلام يقول: "إن مفهوم الحكمة عند الأديب الكبير نجيب محفوظ يعيد تكوين التوجهات الفلسفية الإنسانية بشكل يلتبس فيه المدلول الثقافى الكامن بالظواهر الافتراضية الفريدة والشخصيات كعلامات غير قابلة للاختزال، ويستعرض بعض الأحلام محاولا تأويلها حسب اتجاه ما بعد الحداثة ليصل إلى ثراء النص المحفوظى وقابليته للكثير من التأويلات الممكنة(٨).

وحديثا ظهر مقال لعبد السلام الشاذلى بعنوان " مع أحلام نجيب محفوظ" وهو مقال احتفائى يبدو وكأنه كتب على عجل - يتجاوز قليلا الصفحات الثلاث - وقد تناول تأريخا قصيرا لابداعات نجيب محفوظ وتعريف البلاغة ومظاهرها فى بعض اعماله وختاما يعرض لاخر ثلاثة احلام كتبها نجيب محفوظ(٩).

أما دراسة ممدوح فراج النابى والتى حملت عنوان أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ مقاربة نقدية فى البنية التشكيلية والرمزية، ولقد تناولت جوانب تتعلق بالجماليات الفنية للاحلام وهى اللغة والفكر والرمز باعتبارها القاسم المشترك فى جميع الاحلام، ثم يقدم مجموعة من الأحلام وتطبيق الجماليات الفنية عليها. ويبدو عليها التعمق والجهد المبذول ومحاولة إضاءة الطريق لفهم اعمق للاحلام (١٠).

ويقدم أحمد سعيد مقالا بعنوان غواية الستر فى «أحلام فترة النقاهة» ويفكك - حسب قوله بعض احلام نجيب محفوظ ويفتتحها بقوله: " هذه محاولة لتحليل بعض هذه الأحلام من منظور المدرسة التفكيكية،فما الحلم فى علم النفس إلا محاولة من العقل الباطن لتفكيك الواقع وإعادة تركيبه وفق منطق جديد. ونعرض له " تفكيك الحلم ١١٨ من أحلام فترة النقاهة" من بين الأشياء «المحطة - الميدان - البشر»، حيث إمكانية التخفى تعجز أمام سحر الظهور، فلا

أحلام فترة النقاهة
آخر أشكال السرد
لـ نجيب محفوظ

مفر من أن يقع النظر على ساحر الكلمات ويلمح الرجل الذى تردد كلماته الألوف فى ميدان محطة الرمل، حيث لا نهائية الكلمات والمعنى، وإمبراطورية الرمز، محطة تقاطع، وفوضى الخطوط الرملية وأثر عصا عراف الكلمات، وفضائية الدلالات، تلك المحطة التى تحمل كل مدارس المعرفة «طيبة - أثينا - روما - الإسكندرية - الجمالية» هنا رمل المعرفة اللانهائى وامتدادها الدلالى، والزحام دال على تشظى المعرفة، وغياب المعنى، وفوضى الدلالة، فتختفى قراءة وفردية المعنى فى زحمة الكلمات والأشياء ويلمح الرائى فى ناحية ميدان الكلمات الرجل الذى تردد كلماته الألوف مؤلف النص، حامل الكلمات، كاهن وساحر القبيلة، وأنه يحاور، ويجادل، يغير، ويبدل، ينسج خيوط الحكى والحكايا، ويغازل غانية الأسئلة والتساؤلات ويغازل غانية الوجود، غانية المعنى، مثيرة الدهشة والشهوة واللهث وراء المجهول الوجودى فى الكلمات والأشياء والمعانى والوجود والإنسانية. هى إيزيس التى تخصب الكلمات، هى غانية لذة النص ودفء الإثارة العقلية ويهمس الحالم الرائى ويشفق على ابتلائه بغواية الكلمات والأشياء، فيأمر الرجل الذى تردد كلماته الألوف بالستر، فليس كل ما يعرف يقال، والحقيقة «امرأة» مُرة، وآفة حارتنا النسيان فهى لا تحتمل غواية غانية الكلمات وفوضى التساؤلات وتخشى حرافيش المعانى، فالكتابة ابتلاء لكل ما هو مألوف وأليف ويقينى، يهمس فى أذنه بالستر لأن غوانى الأسئلة تخاف حارتنا من غزلها فمن ابتلى بداء الكتابة فعليه بستر المعنى خوفا من صليب التابوهات ومصير الحلاج ولأنه الرجل الذى تردد كلماته الألوف الذى يعرف سر الكلمات ويمتلك شفرات سحرها، ومفاتيح بوابات الدوال، والدلالات والإشارات، والسياقات، فهو يعرف أن الستر قلب الغواية، والغموض وسحر اللفظ والمجاز أبو المعنى فيجيب نصحه هل ثمة ستر أقوى من ملابسها؟ فهل أقوى من ستر غواية اللغة بالحكى، الرواية، واللفظ يقصر عن المعنى، فهل ثمة ستر فى ميدان محطة الرمل المزدحم بالبشر أقوى من ملابسها «كلماتها..»؟(١١).

◂ تعليق عام على الدراسات السابقة:

من خلال استعراض بعض ما كتب من دراسات حول كتاب أحلام فترة النقاهة نلاحظ أن هناك احتفاء يقدم رؤى مهمة تساعد فى فهم النصوص من أمثال عبد الرحمن أبو عوف ويحيى الرخاوى ومحمد المخزنجى ومحمد المهدى ومحمد سمير عبد السلام و ممدوح فراج النابى ، وهناك من أفسد النصوص بتأويلاته مثل جمال قصاص ، وصحيح أن يحيى الرخاوى أضاف إلى النصوص ما قد يفيد باعتباره كان من أصدقاء نجيب محفوظ وعاشره عن قرب وربما قد تداعى أمامه – نجيب محفوظ – ببعض دلالات ورموز رواياته بما فيها أحلامه ، ولكنه هاجم التحليل النفسى وإسهاماته فى تأويل العمل الأدبى – كما سبق و أوضحنا فى مقدمة الدراسة الحالية – معتبرا التحليل النفسى وقفا على فرويد وحده ، ومتجاهلا لكل الإسهامات اللاحقة من بعده وبخاصة فى التراث الثقافى المصرى على أيدى فرج أحمد فرج وعبد الله عسكر وتلاميذهما الذين اهتموا جميعا اهتماما عظيما بتحليل أعمال نجيب محفوظ وغيره من الأدباء – لا يكفى المقام الحالى بذكر تلك الجهود وبخاصة ما كان منها اطروحات جامعية لنيل درجتى الماجستير والدكتوراه والتى حظيت جميعها بمناقشة العلامة حسين عبد القادر وذلك خلال ما يربو عن ربع قرن – ، ومتحديا أن يقوم مهتم بالتحليل النفسى بقراءة نصوص أحلام فترة النقاهة قراءة تضيف إليها ، هذه كانت واحدة من دوافعنا ، وكانت البداية ،، ثم كانت الدراسة الحالية التى بين يديك عزيزى القارئ.

◂ الرمز وعلاقته بالحلم :

إن رموز Symbols الحلم يتم استيفائها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع فى اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال، وحتى تلك الرموز الجنسية فى الأحلام – التى قال عنها فرويد بأنها تمثل السواد الأعظم من رموز الحلم – هى فى النهاية أيضاً مستقاة من ثقافة الشعوب، أى من

المجتمع، ومن ثم فإن الرمزية في الحلم هي رمزية اجتماعية. وإن الحلم هو صورة مختزلة للواقع أو هو اختزال للعلاقات الاجتماعية عبر الرموز.. وهكذا فإن الرمزية في الأحلام هي وريثة الحياة الاجتماعية التي يحياها الفرد، فهي نابعة من عاداتنا وتقاليدنا المتوارثة، فالفرد يكتسب الرمز ومعناه من أحداث الحياة الاجتماعية التي يعيشها، والتي يتفاعل فيها مع غيره من الأفراد. فالرموز ليست موروثة داخل الفرد، بل هي نتاج للتفاعل الاجتماعي. ولذلك نجد أن أحلام صغار الأطفال تكون خالية من الرموز، لأن قدرة الطفل الصغير على تكوين الرموز وفهم معانيها لم تكتمل بعد، كما أن عقله ما زال قاصراً عن إدراك فحش رغباته حتى يلجأ عمل الحلم لديه إلى الرموز، أما الراشد فهو على العكس من ذلك يستخدم الرموز في الحلم لأنه يفهم معانيها الاجتماعية، وأكثر إدراكاً لفحش رغباته وضرورة إشباعها بطريقة اجتماعية وفقاً لتقاليد المجتمع. وعلى هذا فإن الأحلام لا تقتصر في تعبيرها فقط على الدلالات الجنسية - كما يعتقد فرويد - ولكنها أعم وأشمل من ذلك لتعبر عن الدلالات الاجتماعية، وما الدلالات الجنسية سوى أحد جوانب الدلالات الاجتماعية(١٢).

◄ الرمز الدال على شخصية نجيب محفوظ:

في دراستنا بعنوان "نجيب محفوظ وعاشور الناجي هل كانت الحرافيش سيرته الذاتية " والتي نشرت بجريدة أخبار الأدب المصرية ، ودراستنا التي حملت عنوان " نجيب محفوظ وعاشور الناجي بين الرمز والإسقاط الذاتي بمجلة عمان بالأردن توصلنا إلى أن نجيب محفوظ قد استبصر نفسه في شخصية عاشور الناجي بطل ملحمة الحرافيش ، وأن الكثير مما حدث له في حياته قد حدث ما يشبهه في شخصية عاشور الناجي ، ولقد اعتبرنا ذلك في حينه نوعا من الاستبصار بالمستقبل والمصير قد أتى من عمق التجربة الإبداعية والإنسانية لدى نجيب محفوظ ، وقد كان يشبه في ذلك كبار المتصوفة الذين استبصروا بمصيرهم مثل أبي منصور الحلاج (١٣)، وعندما قرأنا أحلام فترة النقاهة تبين أن هناك مساحة من الرمز الدال على الماضي في حياة نجيب محفوظ كما يتضح وجود بعض الرموز الدالة على بعض الأمنيات لديه في المستقبل وخاصة بعد رحيله عن الحياة "جسدا فقط إذ الخالدون لا يموتون أبدا وهو كذلك بلا ريب " فكان ذلك باعثا للبحث عن الرمز الشخصي في أحلام فترة النقاهة ، ومن ثم سنعرض لبعض الأحلام التي تعبر عن ذلك الرمز الشخصي.

◄ الحلم رقم (١٤٥):

"هذا مهرجان عظيم جمع العديد من رموز الأمم، وناداني رئيس المهرجان وسلمني كرة وهو يقول إنها هدية المهرجان لك وهي من الذهب الخالص، وانهالت عليَّ التهاني، ولما رجعت أعلنت نيتي على التبرع بنصف الهدية لأعمال الخير فجاءوا بمنشار وأخذوا يقسمونها، ولما وصل المنشار إلى باطن الكرة دوى المكان بانفجار مزلزل وتطايرت شظايا الضحايا من الإنسان والحيوان والنبات والجماد(١٤).

وقبل تفسير الحلم السابق سنعرض لتفسير قرأناه حيث يقول صاحبه :" كما تكشف بعض الأحلام عن عنف مكبوت - يقصد لدى نجيب محفوظ ذلك المبدع الذي أحب الحياة والإنسان والجماد أيضا(هذه العبارة من عندنا)- ، يتفجر في أقصى لحظات الحلم بالحب والسعادة، فيحولها إلى كابوس ومأساة يتلاشى فيها معنى الحياة ومعنى البشر.. يجسد محفوظ هذا العنف على نحو مدهش في حلم (١٤٥) ويخيل لي أنه يستبطن لحظة فوزه بجائزة نوبل فأي عنف يضمره هذا الحلم الكابوسي، ألا تعكس ظلاله ما نشاهده من عنف في واقعنا الراهن؟(١٥).

عندما نقوم بالبحث عن الرمز في هذا الحلم نجد أن نجيب محفوظ يستحضر حفل حصوله على جائزة نوبل، وأنه بالفعل قد تبرع بالجائزة لأعمال الخير، وينتقد بشدة أولئك الذين شككوا في الجائزة ومدى أحقيته بها ، وكأنهم بهذا التشكيك فيها والهجوم عليها ومن بعد قيام بعض الجهلاء بتكفيره ومحاولة اغتياله قد حولوا الجائزة إلى قنبلة تقتل

أحلام فترة النقاهة
آخر أشكال السرد
لـ نجيب محفوظ

وتدمر بدلاً من أن تقوم بالبناء والتقدم ، فكانت النتيجة انفجار عظيم قضى على الإنسان والحيوان والنبات والجماد وكل شيء، وهنا يرمز نجيب محفوظ للجائزة بالكرة وكأنه حصل على الكرة الأرضية وامتلكها حيث شهرته العالمية فى أنحاء الأرض، والذهب الخالص رمز على قيمة الجائزة، والذين قسموا الجائزة حولوها لقنبلة وقتلوا الجميع وتنكروا لفضل وعطاء نجيب محفوظ. كما أن فى الحلم تحذير من خطورة الإرهاب الذى يدمر كل شيء، وكم هى إشارته إلى أن الإرهاب مرتبط بالعوامل الاقتصادية حيث أن الذين هم فى حاجة للتبرع "المحتاجين" قاموا بالتفجير، ونلاحظ أيضا أن نجيب محفوظ قد حذر من الإرهاب وخطورته عام ١٩٩٧ فى كتابه وطنى مصر حيث يقول :"أشعر بالأسف لتكرار جرائم الرأى ، هذا ليس الطريق للتعامل مع الرأى ...إنه لشيء مؤسف جدا ومسيء جدا لسمعة الإنسان فى العالم أن يؤخذ أصحاب الرأى ..أصحاب القلم هكذا ظلما وبهتانا .ومن ناحية أخرى فإنى أشعر بالأسف أيضا من أن شابا من شبابنا يكرس حياته للمطاردات والقتل ، فيطارد ويقتل بدلا من أن يكون فى خدمة الدين والعلم والوطن"(١٦).

◁ الحلم رقم (١٤٦):

" انتصر العدو واشترط لوقف القتال أن يتسلم تمثال النهضة الذهبى المحفوظ فى الخزانة التاريخية، وذهبت مع فريق لنحضر مفتاح الخزانة المحفوظ بالصندوق الأمين، ولما كشفنا غطاء الصندوق تبدى لنا ثعبان مخيف ينذر بالموت كل من يدنو منه، فتفرقنا وأنا أدارى فرحتى وأدعو للثعبان بالسلامة والتوفيق فى حفظ المفتاح (١٧)".

وفى هذا الحلم يرمز نجيب محفوظ لنفسه أيضا حيث انتصار العدو (قوى الظلام التى أفتت بقتله والذين قللوا من قيمة جائزة نوبل) أما تمثال النهضة الذهبى المحفوظ (فهو نجيب محفوظ – لاحظ الاتفاق فى اسم نجيب محفوظ والصفة التى ألصقها بالتمثال "المحفوظ")، ورمز الخزانة التاريخية هو تاريخ مصر أو تاريخ الأدب ، وعندما ذهب ليحضر مفتاح الخزانة أيضا تم وصفه "بالمحفوظ" (نلاحظ تكرار نفس الصفة "المحفوظ")، أما الثعبان فيرمز لكل المخلصين الذين يتميزون بالحكمة – نلاحظ أن الثعبان يوضع على الكأس كرمز للشفاء والحكمة ولذلك فهو يرسم كشعار على الصيدليات – والمحبين لنجيب محفوظ والذين يتمنى فى أعماقه أن يحافظوا على تاريخه وأعماله ويدافعون عنه ضد قوى الظلام، وكم ستكون فرحته حين يؤدوا له هذه الأمنية وتلك الرغبة ؟ وكم يدعو لهم بالتوفيق فى أداء هذه المهمة له، ونلاحظ أيضا تكرار لفظ "حفظ" المتفق مع صفة المحفوظ، ويرمز هذا الحلم بعامة إلى خوف نجيب محفوظ من النيل من تاريخه الشخصى وعدم الوفاء لعطائه الأدبى والفنى بعد وفاته ولذلك فهو يوصى أحباءه ومريديه بوصية لعلهم يفهموها ويرعوها حق رعايتها إذ يبثهم خوفه من النسيان والتجاهل ويطالبهم بحفظ تمثاله / تراثه / الذى أتقن صنعه ببراعة فائقة.

◁ المرأة رمز الحياة:

من العجيب أن يتصور ناقد ما أن المرأة فى أحلام فترة النقاهة هى المرأة الجسد / الجنس حتى وإن بدت الكلمات توحى بذلك فيقيناً أن نجيب محفوظ فى رحلته الأخيرة قد غلب عليه الرمز وذلك من الأمور المنطقية والتى تتناسب مع عمق ثقافته وتجربته الإبداعية ونزعته للتصوف التى سبق وتناولناها فى كتابات سابقة عنه نشرت بجريدة الشرق القطرية عام ٢٠٠٦ ، ومن ثم فالمرأة فى أحلام فترة النقاهة تعتبر رمز الحياة ، وما يرشدنا إلى قبول أن تكون المرأة رمز الحياة أن الحياة نفسها مؤنث ، وأن الحياة توصف أحيانا بأنها لعوب وهذه واحدة من الصفات التى قد توصف بها المرأة ، كما أننا نطالع فى صحيح البخارى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه أن رسول الله قال :" ......فمن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه . وهنا نلاحظ اقتران الدنيا بالمرأة ، إذا اعتبرنا " أو " حرف عطف يفيد الاقتران أو الترتيب ، أما المرأة / الأم فهى عند كثيرين ومنهم باخ أوفن وايريك فروم رمز لسلطة الأمومة 'الماتريركية' الممثلة للحب والخصب والأرض

والمساواة بين الأبناء، والأخوة، ونبذ الشقاق، وفى المقابل يكون "الأب" رمزا للسلطة الأبوية "البطريركية" المكرسة للمراتب المتفاوتة بين الناس، والمتسلطة بالقوانين أو بدونها، ومن ثم الباذرة للشقاق والمشعلة للحروب (١٨) . ومن هنا نرى شمولية الرمز لدى المرأة ، وإليكم بعض هذه الأحلام.

▹ الحلم رقم (٩٦):

" اشتد العراك فى جانب الطريق حتى غطت ضجته ضوضاء المواصلات ورجعت إلى البيت متعبا، وهناك تاقت نفسى إلى التخفف من التعب تحت مياه الدش فدخلت الحمام فوجدت فتاتى تجفف جسدها العارى فتغيرت تغييرا كليا واندفعت نحوها، ولكنها دفعتنى بعيدا وهى تنبهنى إلى أن ضجة العراك تقترب من بيتى(١٩)" .

الراوى هنا يرمز لكل إنسان يكدح عبر تاريخه من أجل الوصول لغاياته التى يرجوها ، وعندما يريد الراحة ويستمتع بالحياة تقوم الحياة نفسها بتنبيهه إلى أن هناك ما يشغل البال ويدعو لعدم تحقيق المتعة المنشودة بقوله : " ولكنها دفعتنى بعيدا وهى تنبهنى إلى أن ضجة العراك تقترب من بيتى" . فتمحو تلك الكلمة أى رغبة فى الاستمتاع والراحة ، وأليست هذه هى الحياة فى جوهرها ؟ التى تمنحنا السعادة ثم تأخذها فجأة وبدون مقدمات، وكأننا بنجيب محفوظ يستحضر قوله تعالى : " لقد خلقنا الإنسان فى كبد " .

▹ الحلم رقم (٩٨):

"من موقفى على الطوار أرسلت بصرى إلى الحديقة من خلال قضبان السور الحديدية، وهناك رأيت مالكة فؤادى وهى توزع شيكولاتة على المحبين فاندفعت جهة باب السور حتى بلغت مدخل الحديقة وأنا ألهث وواصلت الجرى فى الداخل ولكنى لم أعثر للمحبوبة على أثر فهتفت بحدة لاعنا الحب. وحانت منى إلتفاتة إلى الخارج فرأيت الفتاة فى الموضع الذى كنت فيه وهى تتأبط ذراع شاب بدا أنه خطيبها، وهممت بالرجوع من حيث أتيت ولكن أقعدنى الإرهاق وطول المسافة وفوات الفرصة(٢٠).

فى هذا الحلم تظهر الحبيبة / مالكة الفؤاد ، باعتبارها رمز الحياة أيضا ، فالدنيا والحياة تملك أفئدة وعقول الناس جميعا ولذلك يسعون نحوها بعد أن تفتنهم بجمالها وحسنها ومكاسبها ، ويا لها من حبيبة تلعب بكل الناس فتوحى لهم بأنها تحبهم جميعا وأنها ملك لكل واحد منهم على حدة ، وعندما نلهث ونجرى وراء الحياة وعندما نقترب منها أكثر فأكثر نكتشف أنها ليست لنا ولكنها تذهب لغيرنا كما يقول نجيب محفوظ " فرأيت الفتاة فى الموضع الذى كنت فيه وهى تتأبط ذراع شاب بدا أنه خطيبها" ، كما أن الشعور بقيمة الحياة من حيث بساطتها يتسق مع المرحلة العمرية التى وصل إليها نجيب محفوظ فكلما تقدم السن بالإنسان كان إدراكه للحياة والدنيا أكثر عمقا وفهما كونها لا تساوى مثقال جناح بعوضة.

▹ التكثيف فى الأحلام:

يذهب فرويد إلى أن التكثيف condensation فى الحلم يظهر ضمن ما يظهر فى إلتحام العناصر الكامنة ذات الصفات المشتركة بعضها ببعض وهناك أمثلة لتكثيف أشخاص مختلفة فى شخص واحد ،أو تتكون الصورة من أماكن عدة على أن تكون هناك صفة مشتركة فى تلك الأماكن ، ومن نتائج التكثيف أن يصبح الحلم غامضا مغلقا، إلا أنه لا يلوح لنا أنه من عمل الرقابة بل نجد أنفسنا أقرب إلى أن نرده إلى عوامل ميكانيكية أو اقتصادية ، ونتائج التكثيف قد تكون فى بعض الآونة غريبة خارقة للعادة إذ قد يتيح لسلسلتين مختلفتين كل الاختلاف من الأفكار الكامنة أن تندمجا فى حلم واحد بحيث قد نظفر بتأويل يلوح لنا فى ظاهره كافيا ومُرضيا دون أن نفطن إلى أن هناك تأويلا آخر ممكنا (٢١) .

▹ الحلم رقم (٩٧):

"هذه حجرة السكرتارية حيث أمضيت عمرا قبل إحالتى إلى المعاش،وحيث زاملت نخبة من الموظفين شاء القدر أن أشيع جنازاتهم جميعا، واسترقت نظرة من داخل الحجرة لأرى من خلفونا من الشباب، فكدت اصعق لم أر سوى زملائى القدامى واندفعت إلى الداخل هاتفا سلام الله على

أحلام فترة النقاهة
آخر أشكال السرد
لـ نجيب محفوظ

الأحباب متوقعا ذهولا واضطرابا، ولكن أحدا لم يرفع رأسه عن أوراقه فارتددت إلى نفسى محبطا تعسا، ولما حان وقت الانصراف غادروا مكاتبهم دون أن يلتفت أحد نحوى بمن فيهم المترجمة الحسناء، ووجدت نفسى وحيدا فى حجرة خالية[٢٢] .

فى هذا الحلم يتجلى التكثيف فى الموضوعات كما يلى: ١-الحنين لذكرياته أيام الوظيفة. ٢- الزملاء٣- الجيل الجديد(الشباب). ٤- الموت. ٥ - التجاهل والنسيان. ٦- الإحباط. ٧- الاهتمام بالمرأة (المترجمة الحسناء) ٨- الشعور بالوحدة. وهكذا استطاع نجيب محفوظ أن يقدم تكثيفا رائعا لعدد من الموضوعات فى حلم واحد، ويكاد كل موضوع منها أن يحتل حلما أو أكثر ولكنها قدرة إبداعية هائلة كانت قادرة على صياغة كل هذا الإبداع فى شكل حلم نموذجى لا نشك عندما نقرأه أننا بصدد قراءة حلم مشبع بالتكثيف.

◁ الحلم رقم (١٠٢):

" أخيرا اهتديت إلى مأوى فى الدور التحتانى من بيت قديم، ولكن سرعان ما ضقت برطوبته وسوء مرافقه فسعيت من جديد حتى نقلت إلى الدور الفوقانى وهو أفضل من جميع النواحى، غير أن السماء أمطرت بغزارة غير معهودة فانسابت المياه من الأسقف فاضطررنا إلى تكويم العفش وتغطيته بالأكلمة، وغادرنا الشقة إلى بير السلم فشعر بنا ساكن الدور التحتانى الجديد فخرج إلينا ودعونا بإلحاح وبشدة إلى الداخل حيث الدفء والرعاية[٢٣].

فى هذا الحلم يتضح التكثيف من حيث كثرة الموضوعات والرموز الاجتماعية عبر تاريخ مصر الحديث والمعاصر ،وإليكم ما يمكن أن نقرأه فى هذا الحلم من حيث الموضوعات وهى : ١- السكن ٢- المستوى الاقتصادى المنخفض٣- المطر / الخير و الشر معا. ٤- السكان الجدد ٥- الدفء والرعاية.

وأما عن دلالة الحلم الاجتماعية فقد ظهر التكثيف فيها على النحو التالى : صعوبة الحياة وتكاليفها على المواطنين من الذين كانوا فى الطبقة العليا قبل الثورة فى عام ١٩٥٢ فاضطرت هذه الطبقة للنزول إلى الدور التحتانى إشارة إلى التخلى عن الطبقة التى كانوا فيها ، ولكن هذه الطبقة السفلى التى تم النزول إليها لم تكن مناسبة أيضا فقد تميزت بالرطوبة وسوء المرافق إشارة إلى عدم مناسبة تلك الطبقة أيضا ، وهناك محاولة الصعود للطبقة العليا مرة ثانية "الدور الفوقانى" ولكن هذا الصعود لهذه الطبقة لم يستمر كثيرا حيث هطول المطر ، مما يشير الى التخبط والعشوائية التى أصابت بنية المجتمع المصرى ، وأخيرا انهيار الطبقة العليا والوسطى معاً ونزولهم إلى أسفل سافلين فى بير السلم ، وصعود الطبقة الجديدة (طبقة البرجوازيين) وبخاصة فى السبعينيات وحتى الآن إلى الدور التحتانى وسعادتها به ، ثم يكشف عن أن فى ظل العشوائية والتخبط سيصبح هذا الدور التحتانى أفضل الموجود كانعكاس لتدهور المستوى الاقتصادى بوجه عام، ولنا أن نتساءل هل هذا الحلم يلخص تاريخ مصر الاجتماعى و الاقتصادى من منتصف القرن العشرين وحتى الآن ؟..أى تكثيف ذلك الذى قام به نجيب محفوظ!!!

◁ الحلم رقم (١٠٠):

"هذه محكمة وهذه منضدة يجلس عليها قاض واحد وهذا موضع الاتهام يجلس فيه نفر من الزعماء وهذه قاعة الجلسة، حيث جلست أنا متشوقا لمعرفة المسئول عما حاق بنا، ولكنى أحبطت عندما دار الحديث بين القاضى والزعماء بلغة لم اسمعها من قبل حتى اعتدل القاضى فى جلسته استعدادا لإعلان الحكم باللغة العربية فاستدرت للأمام، ولكن القاضى أشار إلى أنا ونطق بحكم الإعدام فصرخت منبها إياه بأننى خارج القضية وإنى جئت بمحض اختيارى لأكون مجرد متفرج، ولكن لم يعبأ أحد بصراخى[٢٤]".

فى هذا الحلم يتضح التكثيف حيث قاعة المحكمة والقاضى والزعماء واللغة العربية والحكم بالإعدام والإدانة لتحول أوضاع المجتمع المصرى إلى تدهور ونكبات ، وفى تحليل ذلك الحلم أعجبنا ما كتبه محمد سمير عبد السلام حيث

يقول :" تولد المحكمة كسياق إبداعى افتراضى من داخل مفردات الواقع نفسه ، فالواقع فى الأحلام سياق تصويرى فريد ومتغير ، فالسارد / المتفرج (نجيب محفوظ) فى ساحة المحكمة يصير متهما ومسئولا عن الجرائم ، وإن إدانة الذات هنا (ذات نجيب محفوظ) هى إدانة لفعل المشاهدة بوصفه معرفة بالعبث المتكرر ، فالعارف خبير بالجريمة وحالم بها وممثل لها فى نص الحلم ومن ثم اكتسب مدلول الفاعل فى تداعيات الكتابة(٢٥). ومن جانبنا نرى أن نجيب محفوظ قد استحضر فى هذا الحلم "الساكت عن الحق شيطان أخرس ، أو المشاهد للفعل مشارك فيه ومن ثم يستحق العقوبة ، وفى التحليل النفسى أن الرغبة تساوى الفعل ، ومن ثم فإنه يوجه إدانة لكل أفراد المجتمع الذين رأوا الفساد والدمار الذى لحق بنا بمحض إرادتهم ولذا فهم مشاركون فى الجريمة ، كما يلفتنا إلى قضية مهمة تتصل باللغة العربية وتأكيده على أهمية استخدامها فى الحياة ، فكثير من المشكلات بدأت فى الظهور فى استخدام اللغة خاصة بين الشباب والمراهقين وسيطرة مفردات جديدة لا هى بالعربية ولا الاجنبية وهى قضية ستحتاج لجهود المخلصين لمواجهتها خلال المرحلة القادمة والتى نبهنا إليها نجيب محفوظ بإشارته تلك حيث قال :" استعدادا لإعلان الحكم باللغة العربية". وبخاصة فى مناهج التعليم فى المدارس والجامعات الأجنبية المنتشرة فى مصر حاليا والتى يقبل الناس عليها باعتباره التعليم المناسب للمستقبل والذى سيوفر فرص عمل للخريجين منه مقارنة بخريجى التعليم العام الحكومى.

▹ الإزاحة :

الإزاحة displacement ميكانيزم دفاعى ويعنى ازاحة شحنة وجدانية داخلية عن موضوعها الحقيقى الى موضع اخر بديل كما يحدث فى الفوبيا(المخاوف المرضية) وذلك تجنبا للقلق وتحكما فيه ، كما انها – الازاحة– تشير الى نقل موضوع حقيقى متصل بالجسم الى موضوع اخر، او من موضوع حقيقى الى موضوع فرعى (من الفم الى المنقار) ، والازاحة أيضا من ميكانيزمات إخراج الحلم وتتخذ آنذاك صورتين اولهما إبدال عنصر كامن بشىء آخر أبعد منه ، وثانيهما تحول التوكيد من عنصر هام لآخر لا أهمية له (٢٦). وفيما يلى سنعرض لحلمين تتجلى فيهما الإزاحة.

▹ الحلم رقم (١٠٤):

"رأيتنى فى حى العباسية أتجول فى رحاب الذكريات، وذكرت بصفة خاصة المرحومة عين فاتصلت بتليفونها ودعوتها إلى مقابلتى عند السبيل، وهناك رحبت بها بقلب مشوق واقترحت عليها أن نقضى سهرتنا فى الفيشاوى كالزمان الأول، وعندما بلغنا المقهى خف إلينا المرحوم المعلم القديم ورحب بنا غير أنه عتب على المرحومة عين طول غيابها، فقالت إن الذى منعها عن الحضور الموت فلم يقبل هذا الاعتذار، وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة(٢٧).

فى هذا الحلم تتضح الإزاحة فى أن نجيب محفوظ جعل "المرحوم المعلم القديم " يعتب على "المرحومة عين" على طول غيابها ولما قالت أن الذى منعها عن الحضور الموت فلم يقبل هذا الاعتذار، وذلك بدلا من أن يقوم السارد فى الحلم وهو نجيب محفوظ بعتاب المرحومة عين ،وهذه الإزاحة من شأنها أن تسهل على السارد رفض الاعتذار والتبرير ، لغياب الحبيبة حتى ولو كان بسبب الموت لأن الذى سيظهر فى الموقف هو المعلم القديم وليس نجيب محفوظ ، كما أنه ساق حكمته على لسان المعلم القديم والتى تقول :" وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة" وهذه الحكمة كشفت عن رغبته فى عدم قدرة أى شىء على التفريق بين الأحبة ولو كان الموت ذاته ، فقد يكون الموت باعثا على استمرار الحب بل وزيادته أيضا فكثير من حالات الحب التى يموت فيها أحد الحبيبين يتحول – الميت– فى نفس الآخر الى رمز للحب ولكل الصور والخيالات العشقية الجميلة ومن ثم يحدث التثبيت fixation على تلك الصور حيث يصبح التثبيت ميكانيزم دفاعى ينتمى للجانب اللاشعورى من الأنا (٢٨) ،

أحلام فترة النقاهة
آخر أشكال السرد
لـ نجيب محفوظ

وكأننا بنجيب محفوظ يُنَظِّرُ للشخصية وبنائها العميق فى حالة الحب وموت أحد الحبيبين وكأنه محلل نفسى متمرس فى التنظير.

▷ **الحلم رقم (١٢٧):**

"فى حديقة هذه الفيلا نجتمع مساء للسهر والسمر فى حرية شاملة، ولكن صاحب الحديقة تغير فجأة فاستبد بكل شيء، فهو يختار موضع الجلسة وموضوع الحديث والأكل والشرب، وحسبناها دعابة ولكنه استمر وتمادى فضقنا به ذرعا غير أننا أخفينا مشاعرنا إكراما للموقف. إلا واحد لم يستطع إخفاء مشاعره، وذات مساء انفجر غضبه المكتوم وجن جنونه فصرخ، وأخرج من جيبه مسدسا صوبه نحونا بيد مرتجفة فتفرقنا فى الحديقة تطاردنا لعناته وشتائمه(٢٩).

فى هذا الحلم تتجلى الإزاحة حيث يقوم واحد من المجتمعين فى الفيلا بتوجيه الهجوم واللعنة والشتائم وربما محاولة القتل إلى الضيوف المجتمعين (الصحبة) بدلا من توجيه ذلك الى المستبد (صاحب الفيلا) بسبب استبداده وسيطرته وسطوته (فهو يختار موضع الجلسة وموضوع الحديث والأكل والشرب)، والإزاحة هنا تدل على أن الذين يرون المستبد ولا يردوه عن استبداده "أى ينافقونه نتيجة لبعض العطايا التى يحصلون عليها مثل السمر والسهر والطعام والشراب "يستحقون العقاب لأنهم هم الذين يصنعون المستبد، ونجيب محفوظ يتمثل القول الشائع :"يا فرعون أيه فرعنك قال ما لاقيتش حد يلمنى". كما يشير إلى أن مظاهر الاستبداد تكون فى أمور بسيطة فى البداية ثم تعظم فيما بعد، وفى الوقت نفسه يحذر من الغضب المكتوم الذى سيكون مدمرا للجميع فى حالة انفجاره، وفيه كذلك دعوة رهيفة للمستبدين بأن يقلقوا من الغضب المكتوم. كما يزيح نجيب محفوظ نفسه على ذلك الصاحب الذى تمرد وقام بتعنيف الجميع بدلا من أن يقوم هو نفسه بهذا الفعل ، وليس هذا بغريب على نجيب محفوظ وتاريخه فى المقاومة السلمية لمظاهر الاستبداد حيث كان دائما يحاول تجنب الصدام المباشر مع السلطة، ولكنه كان يعبر عن ذلك فى رواياته وأبطاله ويؤكد ذلك المعنى رجاء النقاش فى كتابه "فى حب نجيب محفوظ" بوصفه شخصية مسالمة اتخذ من فعل الإبداع وسيلته للمقاومة وللإعتراض (٣٠)، ومن ثم فإن الرفض الكامن داخله للاستبداد قد قام بازاحته على واحد من الحاضرين وهذا اتساق وتصالح واضح مع نفسه الذى لا ينكره أبدا من ميله لعدم التصادم مع السلطة.

▷ **أحلام إبداع وليست أحلام نوم:**

لم يكن نجيب محفوظ بالقادر عن الكف عن الإبداع بأى شكل من أشكاله وعندما أصابه الوهن والضعف البدنى تولدت لديه رغبة فى الابداع بشكل أوضح فكان ابتكاره للاحلام التى تعتبر الشكل الإبداعى الأخير لنجيب محفوظ ولكى ندلل على ذلك سوف نعرض لأربعة أحلام هى الحلم ١٨٠ والاحلام الاخيرة التى كتبها قبل رحيله ونشرت بمجلة ضاد الصادرة عن اتحاد الكتاب المصريين فى عددها التذكارى عن نجيب محفوظ نوفمبر ٢٠٠٦ ، وكان عددهم ثلاثة.

▷ **الحلم رقم (١٨٠):**

"رأيت أستاذى الشيخ مصطفى عبد الرازق – وهو شيخ الازهر – وهو يهم بدخول الادارة ، فسارعت إليه ومدد له يدى بالسلام ، فصحبنى معه ورأيت فى الداخل حديقة كبيرة جميلة ، فقال : إنه هو الذى أمر بغرسها ، نصفها ورد بلدى والنصف الآخر ورد إفرنجى ، وهو يرجو أن يولد من الأثنين وردة جديدة كاملة فى شكلها ، طيبة فى شذاها" (٣١).

ولكى نذهب الى ان هذا الحلم إبداع فى ذاته ولا علاقة له بحقيقة أحلام النوم كان علينا أن نحدد عناصر الحلم والعلاقة الداخلية بينها، فأولا الشيخ مصطفى عبد الرازق أحد الفلاسفة والمفكرين الإصلاحيين والتنويريين فى النصف الأول من القرن العشرين فى مصر وكان أحد الذين درسوا الفلسفة فى فرنسا وتعرفوا على الحضارة الغربية ومن قبل تعرف على الحضارة الاسلامية والفكر الاسلامى (٣٢)، ومن هنا فهو أحد الدعاة الى الدمج بين الحضارة الغربية

والحضارة العربية الاسلامية وذلك بهدف خلق نهضة فى المجتمع العربى والاسلامى ، ويتبدى لنا أن نجيب محفوظ يحاول إحياء هذه الدعوة التى تعلمها على يد أستاذه وقد رمز لذلك بالورد البلدى والافرنجى وما قد ينتج عن امتزاجهما من ورد جميل الشكل والرائحة، وبعد ذلك هل نشك فى أن هذا الحلم غنما كان من عمل العقل الواعى المبدع والفكر المستنير الذى استوعب الفكر الاسلامى والليبرالى فى قراءة دائمة ومستبصرة لهما ، ولسوف نجد ظلا لذلك الفكر الاسلامى فى روايته " رحلة ابن فطومة " التى تبرز رؤيته للاسلام ودياره [٣٣].

◁ الحلم رقم (١):

"رأيتنى فى مستشفى لإجراء بعض التحاليل ، وهناك علمت أن مصطفى النحاس يرقد فى العنبر المجاور فذهبت إليه وتأثرت لمنظره وقلت له : سلامتك رفعة الباشا.

فقال : إن المرض الذى أعانيه الثمرة الحتمية لنكران الجميل.

فقلت له : عند الله ل يضيع اجر من أحسن عملا[٣٤].

وفى هذا الحلم الذى يبدو وكأن نجيب محفوظ يعود مريضا "مصطفى النحاس " وهو أحد زعماء مصر ، ويتضح مدى الإجلال والتقدير الذى يحفظه له واضحا فى كلمة رفعة الباشا ، ولا ينكر أحد مدى تقدير نجيب محفوظ لمصطفى النحاس ، ولكنه فى الوقت نفسه يحذر نجيب محفوظ من نكران الجميل وبخاصة للذين خدموا مصر وضحوا من أجلها ، ولا يستتر أن نجيب محفوظ يخشى على نفسه من أن يتنكر له شعبه بعد رحيله الذى بدأ يشعر قربه كما رحل من قبل مصطفى النحاس، وبهذا نجد أن هذا الهاجس قد سيطر على نجيب محفوظ وظهر كثيرا فى أحلامه كما سبق وأوضحنا ، وهذا الحلم بهذا الشكل والمضمون ليشير الى أن الحلم واحد من ابداع وعى وعقل وحكمة نجيب محفوظ واستبصاره بقرب رحيله.

◁ الحلم رقم (٢):

"رأيتنى فى مدينة غريبة جميلة المعمار وكلما دخلت بنسيونا أجده يتكلم لغة غريبة حتى وصلت الى بنسيون تديره أمرأة زنجية اللون جميلة القسمات والملامح، فقلت لها: هنا يمكن أن أقول ما أريد و أن أسمع ما يقال. فقالت لى: وأيضا الحياة هنا لا تقل فى رقيها عن أحسن البنسيونات الأخرى![٣٥].

فى هذا الحلم يلفتنا نجيب محفوظ الى أن نيمم فى واحد من اهتمامنا الى افريقيا التى ننتمى إليها جغرافيا حيث تظهر المرأة الزنجية اللون والجميلة القسمات ، خاصة وهو يرى جمهرة من المثقفين المصريين لا يرون الخير إلا فى التوجه نحو الثقافة الغربية ، ويأتى ختام الحلم بأن الحياة فى أفريقيا لا تقل رقى عن الحياة الغربية، كما يتحدث نجيب محفوظ بوعى غريب فهو يرى أن أفريقيا لابد وأن تدخل فى موازنات القوى ثقافيا وسياسيا ، وهل نستطيع أن نؤول النص "الحلم" الى تحذيره من مغبة ترك الساحة الافريقية للأيدى الاسرائيلية والامريكية التى يمكن أن تهدد الامن القومى لمصر بتأجيج الصراع على مصادر المياه "يقصد النيل وحصة مصر منه" ، أو الفتن التى قد تنشأ فى السودان أو اثيوبيا او غيرهما مما يؤثر على مستقبل مصر حضارة ووجودا؟ ، وأحسبنا سنقدر هذا الحلم إذا لم ننتبه لفهمه وإعادة قراءته من جديد ، فمصر يقيناً تسكن فى وجدان وعقل نجيب محفوظ.

◁ الحلم رقم (٣) والأخير..:

"رأيتنى سائرا فى الطريق فى الهزيع الاخير من الليل فترامى الى سمعى صوت جميل وهو يغنى:

زورونى كل سنة مرة!

فالتفت فرأيت شخصا ملتفا فى ملأة تغطيه من الرأس الى القدمين ، فنظرت إليه باستطلاع شديد ، فرفع الملاة عن نصفه الأعلى فإذا هو هيكل عظمى فتراجعت مذعورا ورجعت وأنا ألتفت والصوت الجميل يطاردنى وهو يغنى :

زورونى كل سنة مرة![٣٦].

فى هذا الحلم المعجزة يدرك نجيب محفوظ أنه سائر إلى الرفيق الأعلى وهو يبتهج فى هذه الرحلة وهذا السير ، فهو

أحلام فترة النقاهة
آخر أشكال السرد
لـ نجيب محفوظ

يحب لقاء الله ، وكم من مرة يعبر عن حبه للقاء الله – يقصد الموت – فى حواراته المختلفة.. ويتمنى بأن نزوره ونذكره ولو فى كل عام مرة ،،،، فليطمئن قلبك يا نجيب محفوظ فالخالدون لا يعرفون الموت أبدا ... لأنهم فوق الموت وفوق الحياة...

خاتمة:

بعد أن عرضنا لنماذج من أحلام فترة النقاهة ورأينا كيف استطاع نجيب محفوظ بقدرته الابداعية الخارقة أن يقدم لونا جديدا من أنواع السرد فى اللغة العربية – الرواية والقصة والمقامة– يحق لنا أن نطلق عليه "الأحلام" ولعلنا نستحث هنا نقاد الأدب – نقدر بالطبع أن قراءتنا تنطلق من رؤية نفسية – بهذه النظرة أن يقدموا رؤيتهم وتنظيرهم لتصحيح ما نذهب إليه إن كان خطئا ، أو أن يبنوا عليه إن كانت الأخرى ، كما نود أن نختم بأن أحلام فترة النقاهة بحاجة لسلسلة من البحوث للكشف عن الجوانب الجمالية والرمزية والفنية والصوفية ولغة الشعر "نقصد هنا أن هناك أحلاما كثيرة غلب عليها شكل قصيدة النثر الحديثة" والسيرة الذاتية والقدرة التنبؤية للمستقبل كما تجلت فى الأحلام وغيرها من الموضوعات الواجب دراستها ، وإذا وجدت دراسة هدفت لبحث تلك الجوانب ولم نتمكن من الوصول إليها فليكن عذرنا وجود عثرات فى الطريق منعتنا من الوصول إليها ، لا عن نقص فى الهمة ورغبة فى عدم بذل الجهد المطلوب.

الهوامش:

١) عبد الرحمن أبو عوف : سوناتا الوداع " قراءة فى أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ " . فى كتاب الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ٢٠٠٢ .

٢) عبد الله عسكر: غياب الأب الرمزى " دراسة فى التحليل النفسى لمضمون رواية الطريق لنجيب محفوظ " .ط٢ القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٩٧ .

٣) يحيى الرخاوى: " أحلام نجيب محفوظ تعد من قبيل المنامات أم هى أحلام يقظة " ؟ مجلة إبداع ، العدد الأول . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ٢٠٠٢ .

٤) يحيى الرخاوى: إبداع الحلم وأحلام المبدع. مجلة الهلال عدد مارس ٢٠٠٥ .

٥) محمد المهدى :إبداعات الخريف " دراسة نفسية لأحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ . مكتبة الأنجلو المصرية .القاهرة ٢٠٠٥ .

٦) جمال قصاص : نجيب محفوظ يفجر ما لم يقله فى رواياته "جرأة وبوح حسى بين النوم واليقظة فى كتابه الأخير «أحلام فترة النقاهة". جريدة الشرق الأوسط. العدد ٩٦٧٢ بتاريخ ٢٢ مايو ٢٠٠٥ .

٧) محمد المخزنجى: أحلام نجيب محفوظ ومضات تستدعى وميضا. جريدة أخبار الأدب . العدد ٦١٨ .بتاريخ ١٥ مايو ٢٠٠٥ .

٨) محمد سمير عبد السلام: التسامح الحضارى فى سيرة نجيب محفوظ وأحلامه.مجلة تحديات ثقافية .تصدر عن دار تحديات ثقافية .العدد ٢٩ . السنة السابعة .الإسكندرية. ٢٠٠٧ .

٩) عبد السلام الشاذلى:" مع أحلام نجيب محفوظ". مجلة ابداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. عدد ١٠ شتاء ٢٠٠٧ .

١٠) ممدوح فراج النابى: أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ مقاربة نقدية فى البنية التشكيلية والرمزية مجلة ابداع . الهيئة المصرية العامة للكتاب. عدد ٧ ، ٨ صيف وخريف ٢٠٠٨ .

١١) أحمد سعيد : غواية الستر فى «أحلام فترة النقاهة». مجلة ضاد. اتحاد الكتاب المصريين .نوفمبر ٢٠٠٦ .

١٢) عادل كمال خضر: الرمزية فى الأحلام. مجلة علم النفس، العدد ٤٩ . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٩٩ .

١٣) نشرت هذه الدراسة بجريدة أخبار الأدب المصرية عدد (٧٠٠)، بتاريخ ٢٠٠٦/١٢/١٠ . وكان عددا تذكاريا بمناسبة ذكرى الأربعين لوفاة نجيب محفوظ. كما نشرت أجزاء منها بجريدة الشرق القطرية فى العدد (٦٧٢٧) بتاريخ ١٦ /١١/ ٢٠٠٦ ، والعدد (٦٧٢٨) بتاريخ ٢٠٠٦,/١١/١٧ ونشرت الدراسة بمجلة عمان الثقافية بالأردن . عدد (١٤١)، ٢٠٠٧ .

١٤) نجيب محفوظ:أحلام فترة النقاهة .دار الشروق. القاهرة. ط ٣ ، ٢٠٠٧,

١٥) جمال قصاص : مرجع سابق ٢٠٠٥ .

١٦) نجيب محفوظ: وطنى مصر "حوارات مع محمد سلماوى".دار الشروق .القاهرة ١٩٩٧ .

١٧) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

١٨) محمد المخزنجى : مرجع سابق٢٠٠٥ .

١٩) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٢٠) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٢١) سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى.ترجمة أحمد عزت راجح . مكتبة الأنجلو المصرية.القاهرة ١٩٩٠ .

٢٢) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٢٣) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٢٤) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٢٥) محمد سمير عبد السلام: مرجع سابق. ٢٠٠٧ .

٢٦) حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى عبد الفتاح : موسوعة علم النفس والتحليل النفسى.ط ٣ ٢٠٠٥ .

٢٧) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٢٨) حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى عبد الفتاح : مرجع سابق ٢٠٠٥ .

٢٩) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٣٠) رجاء النقاش : فى حب نجيب محفوظ .دار الشروق . ط ٣ . ٢٠٠٨ .

٣١) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧ .

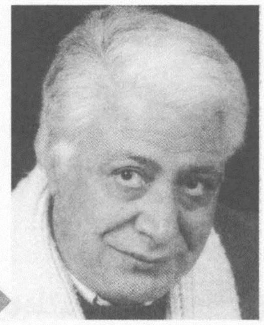
٣٢) سعيد اللاوندى : عمائم وطرابش . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥ .

٣٣) خالد محمد عبد الغنى : نجيب محفوظ وتطويره لكتاب معالم فى الطريق لـ سيد قطب "قراءة فى رواية رحلة ابن فطومة" . تحت الإعداد.

٣٤) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٣٥) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .

٣٦) نجيب محفوظ:مرجع سابق ٢٠٠٧ .



◆ عبد الغنى داوود ◆

أية حداثة فى المسرح وأى نقد نريد

بداية.. «الحداثة» مصطلح صعب التحديد بل وترفض تحديدها بأطر معينة - باعتبارها مجموعة من التجليات قد يراها البعض، حدثاً وطوراً تاريخياً وتحولاً علمياً وعلاقة جمالية، وتكون بهذا المفهوم مسألة فلسفية متحولة وغير ثابتة القواعد أو أنها نقيض القديم: أى الجديد فى الأشياء، وقد يراها البعض تحولات فى تنظيم العلاقات الاجتماعية والسياسية التى تجعل الأحكام اللاحقة جديدة وحديثة إزاء ما سبقها من قواعد ومبادىء، وقد تكون أيضاً - تطويراً لطرائق وأساليب جديدة فى المعرفة - قوامها الانتقال التدريجى من المعرفة الشاملة - الى المعرفة التقنية - أى إعمال العقل بمعناه الحسابى، وقد أطلق مصطلح «الحديث» - ثم أصبح هذا اللفظ دلالة على التمرد الإنسانى فى مختلف شئون الحياة المادية والروحية، وما هى - فى حقيقتها. إلا استمرار للعملية القديمة فى ظهور قواعد وأعراف جديدة تتضمن قيم الحياة وتضيف إليها أشياء بعد أن تسقط منها أشياء.. فالعالم يعيش الآن مرحلة من الحداثة بل «ما بعد الحداثة». والتى بدأت فى القرن العشرين - الذى صار فيه العالم كله خاضعاً للتحديث، وظهرت ثقافة علمية تجلت فى الانتصارات الباهرة للعلم والتكنويوجيا والفن والثقافة.. بل وتجلت أيضاً فى أشكال الانقسام والتشتت والتفرق والحروب والصراعات،.. لأن «الحداثة» هى خروج على ما كان مألوفاً ومستقراً وثابتاً فى العصور الكلاسيكية القديمة - فى المناهج، وممارسة الحياة، والعمل، والتنظيم الاجتماعى، والسكنى فى القوانين والترتيبات الاجتماعية والسياسية والعلاقات والممارسات الخاصة بتلك الترتيبات، والنظم الأسرية الإنتاجية والفكرية والعقائدية. لذا فإن من تعريفات «الحداثة» أنها أقرت قيم «العقلانية» والمسئولية الفردية والمدنية، والتحرر الفكرى - اعتماداً على تغير أنماط العمل والسكن وتفكك الكيانات القبائلية، والعسكرية والزراعية القديمة، ولكن علينا أن ننتبه إلى أن هذا التغيير والتفكك والانفصال عن القديم - ليس معناه أنه ضاع فى الهواء - إذ يؤكد المفكرون «ماكس فيبر، وريموند ويليامز، وبييربورديو» أن القليل جداً من الموروث القديم هو الذى ذاب فى الهواء، وأن أكثره ذاب «فى قلب» المجتمع الجديد والثقافات المتطورة، فقد كرست «حالة الحداثة» للاندفاع والخرج من أسر القديم، والانتباه إلى حقائق التطور فى المجتمع تحكم قوانين مجردة فى الطبيعة وفى التاريخ، وجعلت معيار الفعالية هو ما يجده - الأصلح للبقاء والانتصار أو الهيمنة.

وقد يختلف مفهوم «الحداثة» من مكان إلى آخر ومن زمان إلى زمان مغاير.. فهي قد تحطم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والعادات بل والمعتقدات – لأن المعيار هنا هو العقل والضرورة التاريخية – التي مهدت الطريق لانتصار العقل وهيمنته، وأنه لا غنى عن العقل لعملية التحديث – لأن هذا التحديث ليس إنجازاً لطاغية «مستنير» ولا لثورة شعبية، ولا لإرادة نخبة حاكمة وإنما إنجاز للعقل نفسه، وبالتالي للعلم والتكنولوجيا، وقد تمثلت «الحداثة» في التيارات الفنية والمسرحية والمضادة للواقعية ومبدأي الحقيقة وتصوير «شريحة الحياة»– وهو ما تجلى عن الرمزية والتعبيريرة، والسيريالية، والمستقبلية، والشكلية في أوروبا وكم من «حداثات» سابقة في تاريخ العالم مثل «التعددية الهيللينية» في الإسكندرية والتي قامت على التجتمع والترجمة والأخذ والعطاء بين عدد من اللغات، وكذا تعددية بيت الحكمة في بغداد في عصر الخليفة ا لمأمور العباسي عندما ازدهرت حركة التجرمة والفكر واللغة لذا فعندما نحاول رصد عناصر «الحداثة» في المسرح.. وليكن في المرحلة الأخيرة– سنجدها في « الوحدة والبساطة، والوظيفة، وتأكيد خاصية المسرح» فمرتكزات الحداثة – كما فهمها بصفة عامة– تتلخص في الإيمان بأن العقل أرفع المبادئ الراشدة في حياة الناس، ومن خلال المنطق العقلي يمكن للعقل بلوغ التنوير، والفعل المستنير – المنعتق من المعوقات الخرافية والجهل، والمنفتح على عالم مدهش جديد، والمنفتح على مفهوم «الحقيقة» والإيمان بإمكانية الارتقاء بالإنسان إلى حد الكمال، وإمكانية خلق مجتمع أفضل إن لم نقل مجتمع مثالي «فالحداثيون» يرون أن كل شيء يمكن – افتراضياً – بل يجب إخضاعه للعقل.. فلا شيء بمنجى من بصيرة العقل.. لذا فقد أفضت – الحداثة– إلى الهجوم على المقدس – لكن الأهم من ذلك – أنه أصبح بوسع «الحقيقة» التي يتولى العقل اكتشافها يمكن استخدامها في المجالين السياسي والاجتماعي لحل المشاكل وتحسين ا لأوضاع الاجتماية والسياسية للبشر.. ذلك لأن «الحداثة» حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل .. معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة مثل القواعد والقوانين التي يتم بموجبها كسر المألوف القديم والمعاد ومخزني النزعة.. لأن وراء روح الحداثة تكمن روح تمردية وتجاوزية بل وتحطيمية يقوم بها الجديد على نفي القديم.. فالتحطيم وأيضاً التقديس صفتان لازمتا تحولات الإبداع من مستوياته المختلفة.

إذن فأية دراسة في المسرح العربي نريد؟ وما مدى أصالة المسرح الحداثي العربي، وما مدى قدراته على تأهيل نفسه في الرب الربية.، وكذا ما مدى درجة تمايزه عن قرينه الأجنبي، وقبل أن نحاول الإجابة نتوقف عند مقولة المفكر إدوارد سعيد من أن مرحلة ما بعد الاستعمار postecolonialism في العالم العربي بكل سلبياته كانت حجر الزاوية في استعادة كياننا السياسي القومي والمحلي الذي تجلى في مناهضة الإمبريالية.، وإعادة مفاهيم التاريخ والثقافة العربية ومعبراصس عن مطالب سياسية محلية وقومية ومهتماً بالأوضاع المحلية والعربية، وبوسائل التحرير المختلفة، ومراعاة ظروف الطبقات الدنيا كالفلاحين والعمال، ونتسائل هل يمكن أن نعد «ما بعد الاستعمار نوعا من الحداثة» فإذا كانت الإجابة بالإيجاب يمكننا أن نقرر أن تاريخ المسرح العربي هو مجموعة «حداثيات» تكمل بعضها، أحياناً، وتتناكر أو تتقاطع أو تتنافى في أحيان أخرى، ونؤكد هنا أن «الحداثة المسرحية العربية» كفرع من فروع النهضة العربية والتنوير هي جزء أساسي من الحداثة الثقافية العربية، بل كجزء تمكن من مضاهاة وموازاة إنجازات الشعر والراوية والنقد والسينما والفكر بل تجاوز المسرح بمفهومه الغربي الوافد على ثقافتنا منذ القرن التاسع عشر بعض الأجناس الأدبية العريقة في ثقافتنا العربية كالشعر.. في بعض الأحيان لأن فن المسرح هو فن المواجهة المباشرة الحية، واليومية بينه وبين الجمهور ودون وسيط، لكن مسرحنا العربي في العقود الأخيرة قد انقسم على نفسه وتخلى عن معالجة قضايانا الكبرى واكتفى بالإشارة إليها.. حتى كاد يدمر علاقته بالجمهور.. إذ عجز أمام واقع اليأس والتخاذل والضياع الذي نعيشه عن إثارة اهتمام الملتقى وإثارة متعته فكراً وعيناً وسمعاً ناهيك عن التأثير السلبي لموات التجريب السطحي منذ نهاية الثمانينيات على بناء العرش المسرحي المتكامل تقليداً الموضوعات وموجات التجريب

أية حداثة
فى المسرح
وأى نقد نريد

فيالعالم الغربى.. دون امتلاك ناصيته حيث يأخذون من عناصر هذا التجريب أشتاتاً نراها متفرقة على خشاب مسارح هؤلاء وما أدت إليه هذه الموضات من إلغاء فن الكتابة للمسرح وتعويق تطور فن الأدب المسرحى.. وللأسف مازال هؤلاء تجريبيون ا لعرب يقترضون من أصول الدراما الأجنبية ليجعلوها عربية السمات، وما زال هولاء المسرحيون المتمردون العرب متأثيرت بتمردات السرحيين الأجانب وهم كثيرون ولا حصر لهم منذ بداية القرن العشرين وحتى الآن ومن أمثال ستانسلافسكى وأرتو وحتى برخت وجروتوفسكى وإريان مونشكين، رغم محاولة التجريبيين العرب الاستناد إلى التراث العربى كشكل للعرض المسرحى كى يضفوا عليه دوون جدوى محليته وأصالته لكنه يظل متمسحاً بأذيال المسرح الأجنبى كما حدث لحركات التمرد السابقة منذ ستينيات القرن العشرين والتى بدأت بيوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعى وعبدالكريم برشيد وغيرهم ممن حاولوا التمرد على الشكل الغربى.. لكن الأوضاع السياسية والاجتماعية فى العالم العربى لم تسعفهم وبدا الأمر الواقع داعياً إلى اليأس.. فشعوبنا المقهورة ازدادت قهراً والثورات السياسية والاجتماية التى التف حولها الناس تنحل إلى أنظمة فاسدة وأصبح المجتمع العربى يعانى من التمزق والتشرذم والتفكك والاضمحلال الثقافى حيث تنتشر «ثقافة الفقر» فمنذ منتصف سبعينيات القرن العشرين بدأت الأفكار الكلية والشمولية والأيديولوجية تتراجع، وبدأت تتراجع أيضاً اقتراحات النهضة والتنوير خاصة وأنه قد سبقها استنفاد كل المدارس المسرحية والفلسفية فى الغرب وتلزم أفول هذه المدارس بعمقها الأيديلوجى وإلى حد كبير مع أفول الزمن الأيديلوجى وزمن الأفكار والحقائق والقضايا الكبرى من دون ننسى تراجع الفكر القومى أن شتراكى والعروبى التى يتجسد فيهم ما يسمى فكر التنوير.. فكأنه لم يعد هناك مكان للأفكار، وبرزت أيضاً فى العقود الأخيرة طفرات من الغرائز الطائفية.. والظواهر المذهبية، والدينية، والوثنية أيى العرقية والارتداد إلى الفراغ وقيم ما قبل الحداثة وقيم الاستهلاك والهشاشة والتقلبات والبدلات السريعة «وهى كلها من مفردات ما بعد الحداثة» وأصبحنا فى زمن الأفكار، واللاقرارات، واللامشاريع، واللادلالات، واللااستبطانات، والتجريب الأعمى، وأصبحنا كذلك فى زمن القراء{ الواحدة المرتجلة، وفى زمن الإغراء، اللحظوى العابر، وفى مسرح ذى مواصفات برجوية» عابرة.. «متقلب كالموضة، مفرغ كالإعلانات مغر كعارضات الأزياء كما يشير الناقد بول شاءول (ورقة بحث) «[1]» وأدى كل ذلك إلى إضعاف هاجمس المغامرة، والمجازفة وأصبحت هناك حروب يومية فى المدنة وفى الجبال والصحراوات لا تخوضها الجيوش النظامية التقليدية المعروفة فقط، بل يخوضها المواطنالعادى.. إذ لم يعد للحروب ساحات بعينها ويأصبح أى مكان فى العالم العربى، إذا لم يعد للحروب ساحات بعينها وأصبح أى مكان فى العالم العربى الآن ساحة حرب أو هو مرشح لأن يكون ساحة حرب فى أيام مقبلة فأى مواطن هو فى مواجهة عدو لا يعرف متى يسلبه حياته.. فالانفجارات فى كل مكان وثث الضحايات والأشلاء تتناثر فى كل الآفاق وتفيض بها نشرات أخبار التليفزيون والراديو والصحافة على مدار الأربع والعشرين ساعة، فالمواطن العربى يحاصره الاستعمار بكل أشكاله ووجوهه، يسك الدول العربية دولة بعد ددولة وهناك مستعمر يتقل المواطن ليلخصة من قاتله الوطنى، ومواطن آخر يفجر نفسه فى بنى وطنه، وهناك فى كل مكان من الوطن العربى قواعد عسكرية أجنبية وهناك أيضاً سيادة «القرن الأمريكى» فى مجال حيازة السلطة الثقافية بفضل النمو غير المسبوق فى أجهزة انتشار المعرفة والتحكم فيها وفى عصر ما يسمى عصر العولمة الذى يشيع فيه النمط الواحد للإنسان المتمثل فى أصحاب القوة والهيمنة والتأثير، واجتثات الموروثات، وعدم الاهتمام بجنسية الفرد والأشياء وهى الحالة التى شخصها المفكر الفرنسى «إدجار موران» بأنها تتضمن بلا شك جانباً تدميرياً فهى تطمس الشخصية وتحرف الثقافات وتوحد الهويات لكنها فى الوقت ذاته تتيح فرصة فريدة للتواصل والتفاهم بين البشر من مختلف الثقافات على هذ الكوكب.. كما تهيىء الفرصة لتهجين الأجناس بالإضافة إلى ما نشهده من توظيف لمباريات كرة القدم وأنواع وأشكال أخرى من تغييب وعى الجماهيرى وتزييفه.

فماذا حدث للمسرح العربى فى مثل هذا المناخ الذى اشرنا إليه سابقا...؟ ستجد تسيد ما يسمى «التجريب» فى المسرح العربى الذى يعد قمة الحداثة إلا أنه عجز عن استيلاء أنواع جديدة من المسرح كما كان الشأن فى بقية المدارس والمذاهب التى سبقته وكأنه حداثة العجز البشرى حيث صارت السينو غرافيا والكوريوجرافيا جزءا اساسيا من العرض وصار «الجسد» فى المسرح «كرديف» أو كبديل عن النص وعن الحركة اللازمة للكلمة رغم أية السابقين «من ارتو» حتى بريخت وجروتوفسكى لم يرفضوا اللجوء إلى النص، وجاءت ما بعد الحداثة التى تأثر بها بعض مسرحيينا لتنشر دعوى موت المؤلف وأن النص لم يعد ملكا لكاتبه ولا يكتفى بمعناه الأحادى المعروف لانه صار نصا مفتوحا على كل الحساسيات والأفكار والتفسيرات وقابلا للتفكيك ولمختلف عمليات المقاربة والمشاركة فى إعادة صياغته وترتيبه وتوصيفه وتفسيره وتكسيره وحتى تحطيمه فلم يعد كاتب النص كاتبه فقط وانما المخرج وكذلك الممثل والسينوغرافى والكويوجرافى وأصبح النص ملكا لكل من يقرأ النص قراءة خاصة من هنا انتزع المخرج السيادة من الكاتب الذى تراجع حضوره وطغى الاستعراض والسينوغرافيا وتقتيت النص واستخدام الاحتفاليات والطقوس الشعبية والدينية والفلكلورية بل ووصل الأمر إلى تقديم أعمال كثيرة بلا نصوص ويتم التعويض عنها بالرقص سواء كان باليه أو رقصا حديثا أو التمثيل والبانتوميم وهو ما جعل مسرحنا اسيرا للمسرح الغربى مهددا بفقدان استقلاليته من خلال الاستمرار فى تراجع دور «النص وتاليا لدور المخرج والممثل لصالح التقنيات والاكسسوارات والعروض «الابهارية» المزخوفة، والجماليات المجانية والإمعان فى إضعاف الدراما أمام طغيان الصورة المجانية والفنون التى تفترسها والتقنيات التى تلغيها تحت مسمى الصورة وتجاوز المسرح القديم وهى الموجة التى وصلتنا متأخرة عن أوروبا بخمسة عقود لذا فإن التحول الجذرى الذى أصاب مضمون المسرح فى الغرب لم يرافقه تحول يذكر عندما وصلنا بعد خمسة عقود فى «لغة المسرح» عندنا لذا جاءت كل عروض المسرح التجريبى العربى متشابهة وغير متمايزة وافتقدت الخصوصية وراء طبقات التشابه لانها اعتمدت على التقنية كركن أساسى فى المسرح من أدوات وتجهيزات وملابس بما يؤدى إلى تشيؤ العناصر الدرامية وهى الممثل والمخرج عبر غلبة الشكلانية السينوغرافية المجانية هذا الشيء الذى عزز المنحنى الشكلانى الذى يذيب المسرح فى أنواع أخرى أى يطمس خصوصيته، وبنيته وآلياته، وحالاته المميزة مما يجعله فنا مائعا لاهوية له، ولا دور ولا فكر، ولا بنية، ولا سيرورة، فنا يشبه التليفزيون أو عرض الأزياء أو مكانا للإضاءة أو الإنارة وبمعنى آخر وجود انفصال فى حيوياته ومكوناته، والذى تتسلط عليه السينوغرافيا والكوريوجرافيا والمسرح الراقص، أو مسرح الإيقاع والحركة واستخدام الرقص واللغة التليفزيونية.

وفى حبائل البعد الواحد للصورة التليفزيونية مما أدى إلى هجرة كتاب المسرح إلى التليفزيون، ومما أدى أياض إلى اختزال مفهوم المتفرج المسرحى حتى انفصل الجمهور عنه وانصرف.. لأن المخرجين والممثلين اعتمدوا على علمهم أكثر من اعتمادهم على موهبتهم، ومن جانب آخر ظلت الفضاءات والأمكنة المسرحية لدينا - أى دور العرض المسرحى تفتقر إلى التجهيزات المتطورة، والتقنيات الحساسة، وانها فى معظمها تعانى قدما ورثاثة وإهمالا.. بل وحربا من الإقطاع البيروقراطى ضد أى تجديد أو تغيير، وتكون النتيجة إنتاج أعمال تنكفىء على ذاتها.

وتعيد إنتاج وتكرار مفاهيم وتصورات على أنها ثوابت مطلقة لذا تتجمد وتنعزل، ويجتر شكله القديم وتقاليده القديمة ويظل المسرح العربى ثابتا فى مكانه بينما العالم الغربى والشرقى من حوله يمور ويموج بالمتغيرات الكبرى لذا أصبح عاجزا عن التعبير عن واقعنا أو تغييره فقد مضى زمان مسرح الترويج والتبرير الذى تبنته النظم الحاكمة التى أنشأت مسارحها لغاية محددة هى التأييد والترويج لانقاباتها ودعم طموحاتها الوطنية وأطلقت على مسارحها متعددة تنصب على تحقيق هذه الغاية مثل مسرح الشعب والمسرح الاشتراكى.

من هنا علينا أن نهيىء المناخ لقبول أشكال التمرد فى المسرح - لأن التيارات المتمردة هى الأكثر صدقا فى التعبير

أية حداثة
فى المسرح
وأى نقد نريد

فى مواجهة قضايا اليوم وذلك لأن فكرة التمرد نفسها فكرة صالحة للتخلص من أدواء حركتنا المسرحية التى ولدت للأسف من رحم المسرح الغربى فنعمل على تطعيم مسرحنا بعناصر من ثقافاتنا الأصلية تجعله قادراً على تجديد نفسه على الدوام، وذلك بالدعم المادى والأدبى للفرق وبناء صالات العرض المسرحى وإقامة المهرجانات التى تتيح الفرصة لتنافس الأعمال والذى تقدمه مؤسسات المجتمع المدنى قبل المؤسسات الحكومية وذلك بشرط أن نستغنى عن كل ما قذفت به الموضات الأجنبية على خشبات مسارحنا وتجريدها من كل ما هو دخيل على هذا الفن والعودة به إلى ينابيعه الأصلية أى إلى الكاتب المسرحى الجاد والممثل كبؤرة أساسية تتمحور حولها كل العناصر وتمتص كل العناصر والانتماء إلى الاتجاهات مع ما يدور حولنا فى العالم والتى تحاول ايجاد توازن بين المكونات الفيزيائية السينوغرافية وبين دورى النص والممثل كبؤرتين أساسيتين للعمل المسرحى.. من هنا يأتى رفض التقليد والسلطة بقصد تغليب السببية والعلوم الطبيعية.

وأن تكون حرية الفرد هى المصدر الوحيد للبحث عن الحقيقة، وأن ننتبه لخطورة الإنسياق الكامل لفنون ثقافة الجماهير بما يهدد المسرح بخطر الاستهلاكية والغوغائية الفلكلورية، والتحرر من الرقيب الداخلى والرقابة ومن سلوكيات الرفض والتعتيم والفوارق الطبقية بين الكتاب وغيرهم من المسرحيين والسعى الدائم إلى كسر المألوف والسائد، والبحث فى أشكال وأساليب اشتغال حديثه فى التعامل مع الظاهرة المسرحية.

وأن ننفتح على المسارح الأخرى ليس فى الغرب وحده بل فى الشرق أساسا وعلى وجه الخصوص وأن نتعاون معا للبحث عن صياغات جديدة وعلى قدم المساواة لمقاومة مساوىء العولمة وشرورها.. فمسرحنا الحداثى لا يحيا ولا يتجدد إلا بالاتصال بالمسرح فى الشرق والغرب والاستفادة بالتقنيات المتطورة التى تطبق فوق خشبات هذه لاسمارح والتى قد تتبدى فى تطور عناصر العرض المسرحى والعمل على تأليف وترجمة الكتب فى علم المسرحية، وإقامة الورش المسرحية والدورات التنشيطية، والاستفادة من زيادة المعلومات وتطور تكنولوجيا الاتصال وسيطرة «الميديا» على الثقافة للعمل على تكشيل ذوق ووعى المتلقى والعودة إلى التراث ودراسته والتعامل معه من منظور حداثى أى عملى وعقلانى ووفقا لخصوصية المجتمع العربى، ووفقا لهمومه والتحديات التى يواجهها من جهل وفقر ومرض وتخلف بالإضافة إلى صراعاته السياسية والمصيرية.. لذا يتطلب الأمر إعادة النظر فى مفهوم «الفرجة» بعد أن اكتشفنا أن المشاريع المسرحية التى أرادت تقديس الماضى واستعادة التراث قد سقطت للأسف فى «الهوية الماضوية» الخالصة كما سقطت مشاريع أخرى ذات منحنى تغريبى فى المركزية الغربية متأرجح بين الهوية والاختلاف، والأنية والغيرية كما يشير د. خالد أمين - المغرب.. فى ورقة بحثه بمهرجان القاهرة التجريبى -٢٠٠٤ فمسرحنا الان يحتاج إلى العمل المبدع الخلاق الذى تبدعه ذوات متمردة تسعى لإثبات حضورها الثقافى والفنى فى تعاملها مع فن المسرح بغض النظر عن كونه كان وافدا علينا منذ القرن التاسع عشر أو اصيلا لكى تظل حركة المسرح العربى متنوعة ومتواصلة مع عالم الإبداع الغامض والساحر، وذلك لكى يصبح لهذا المسرح خطاب أكثر فاعلية وأكثر رقيا فى تأسيس مفاهيم مختلفة وكى تأخذ الموضوعات المقترحة فى العروض مسارا أكثر حرية فى التناول وعمق الطرح وتوظيف التقنيات الأكثر حرفية فى صنع الفرجة ليصبح مسرحا عربيا متجددا فى صيغة الجمالية وفى ابعاده الفكرية ومختلفا عن القديم الموروث، وفى نفس الوقت نسعى إلى التخلص من تقاليد المسرح الغربى وايجاد سبل أخرى قد تنبع من الموروث ومن غيره من المنانع لكى يصبح لمسرحنا مكان احتجاجى وفكرى ملتزما بالتعبير عن الإنسان العبرى وقضاياه وصراعاته.. وذلك باختيار النصوص المسرحية القوية التى ستخلصنا من النصوص الهزيلة التى يؤلفها المخرجون وبتقنيات مصطنعة ومن خلال هذه النصوص القوية نسعى إلى خلق «مسرح بديل» يأتى بعد دراسة جذور المجتمعات العربية مع دراسة الاتجاهات المختلفة فى مسرح الغرب بعد التلخص من تبعيته والشعور بالدونية نحوه وكذلك دراسة مسرح الشرق للتواصل مع ما يناسبنا من أساليب تم تجريبها وأثبتت وجودها فى كل

من الشرق والغرب.

وفى ظل هذا المناخ الذى نسعى إليه للوصول إلى الحداثة فى المسرح نتوقف عند أى نقد نريد ونتساءل ما موقف النقد فى هذا المناخ وأى نقد نريد ليتسق مع حداثة المسرح التى نريدها؟ لهذا فإن على «الناقد» أن يتسلح بثقافة الحداثة ومتعمقا فى دراسية تيارات الحداثة بالإضافة إلى بصيرة عميقة وضمير حى وامتلاك للطاقة الابداعية وعليه أيضا أن يعيد قراءة الكتابات النقدية والبيانات المسرحية العربية التى صدرت منذ منتصف ستينيات القرن العشرين والتى تؤكد التحرر من الآخر أى الغرب والسعى إلى خلق خصوصيات تراعى طبيعية المتلقى العربى وتراثه وحضارته ليصبح المسرح العربى كائنا ثقافيا واجتماعيا وجماهيريا بذا يتطلب الأمر من النقد والناقد تأكيد الصيغة العربية للمسرح بمختلف اشكاله وتطويرها إليا لمفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة وتعبيرها عن شخصيتنا الدرامية المتميزة وجذبها لأكبر مساحة ممكنة من الجماهير العربية لا بقصد الفرجة ولكن بهدف المشاركة فى العرض وتأمله تأصيلا للدراما وتعصيرا لها فى وجدان الجماهير وعلى الناقد المسرحى أن يستوعب التيارات الفلسفية الحديثة المتعددة ألتى امتزجت بالنقد الأدبى والنقد المسرحى.

لان هذا التعدد هو الميدان الرئيس الذى شهد التطبيقات العملية لهذه التيارات وذلك بحثا عن التخلص من مسرحنا التقليدى فى شكله والمتردد فى مس قضايانا المهمة والذى تسيطر عليه عروض الاضحاك، وفى نفس الوقت على النقد أن يتنبه ويحذر من خطورة موضات ما بعد الحداثة التى يقبل عليها غالبا شباب المسرحيين قليل الخبرة وعديمى التأثير وانتمائهم لتيارات مثيرة للشكوك والريب بادعاء كسر «التابو» وأن تتجمع كتابات النقاد لتخلق تيارا مسرحيا أو «حركة نقدية مسرحية» حية مواصلة البحث والدراسة لانتقاء ما يناسبنا من اساليب تم تجريبها وأن يتسم نقد هؤلاء النقاد بالعقلانية أى بما يسمى النقد العلمانى الدنيوى الذى يبتعد عن التأليه والتقديس فيما يتعلق بالتاريخ والتراث أو المظاهر الاحتفالية والاجتماعية أو حتى الاشكال الفنية التى اعتمدها المسرح العالمى فى قرونه المتطاولة وإعادة النظر ودراسة عروض المسرح التجريبى العربى القصير العمر والتى تنحصر اساسا فى التجديدات و«الخروجات» والموضات المسرحية التى حدثت فى المسرح الغربى فى القرن العشرين كمسرح يعتمد أساسا وفى المقام الأول على المخرج بالدرجة الأولى والى استبد بالعرض المسرحى وليقف النقد المسرحى العربى فى شجاعة مؤديا رسالة النقد الإبداعى النزيه حريصا على مناخ الحرية والديمقراطية التى تقدس حرية التعبير ومقاتلا من اجل هذه المبادىء من أجل ذلك المسرح الفعال الذى يغير والمرتبط بتعميق الوعى الجماعى والمصير التاريخى.. كما كان يطمح الكاتب المسرحى السورى الكبير سعد الله ونوس على سبيل المثال.

المراجع

«١» ورقتا بحث. الأولى: بعنوان الاطاحة بالتقاليد مسرح ما بعد الحداثة مسرح مؤلف أم مسرح مخرج؟ والثانية موقع المسرح العربى فى زمن «الحداثة» وما بعد الحداثة فنيا وفريا لبول شاول فى ندوتى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى عامى ٢٠٠٤، ٢٠٠٥.

– ورقة بحث بعنوان موقع المسرح العربى فى زمن «الحداثة» و«ما بعد الحداثة» فنيا وفكريا للباحث د. سعد يوسف عبيد السودان وقدمت فى ندوة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى ٢٠٠٤م.

– طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد تأليف رايموند ويليامز: ترجمة: فاروق عبدالقادر سلسلة عالم المعرفة.. الكويت ١٩٩٩م.

– التفسير والتفكيك والايديولوجية ودراسات أخرى تأليف بيتربروك . تيرى إيجلتون، سوإلين كيس، وآخرين ترجمة واختار نهاد صليحة سلسلة الألف كتاب الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ٢٠٠٠م.

◆ طلعت رضوان ◆

عمارة يعقوبيان
الإبداع بين الأحادية والجدل الدرامى


علاء الأسوانى


يعقوبيان.. الأثر المعمارى

فى عام ١٩٣٤ فكر المليونير يعقوبيان فى إنشاء عمارة سكنية تحمل اسمه، فتخيّر لها أهم موقع فى شارع سليمان باشا، وهى على الطراز الأوروبى الكلاسيكى الضخم: الشرفات مزدانة بتماثيل لوجوه إغريقية منحوتة على الحجر.. الخ أما سكان العمارة فقد كانوا من الأرستقراطيين والأجانب.

هكذا يؤرخ الكاتب علاء الأسوانى لتلك العمارة الجميلة ذات الشخصية الفريدة. أما عن السكان فقد تغير كل شىء بعد يوليو ١٩٥٢: كانت كل شقة تخلو بهجرة أصحابها من الأجانب يستولى عليها أحد ضباط يوليو، حتى جاءت الستينيات فصارت نصف شقق العمارة يسكنها ضباط من رتب مختلفة وفى السبعينيات باع بعضهم شققهم التى تحوّلت إلى مكاتب وعيادات، وبعضهم الآخر فضّل أن يؤجرها مفروشة للسياح العرب.

من هذا التأريخ لعقار في عمل أدبي، يكون الكاتب قد هيأ القارئ لاستقبال شخصيات ذلك العقار: السكان الجدد الذين حلوا محل السكان الأصليين، وبصفة خاصة الضباط الذين استولوا على نصف شقق العقار. ولكن الكاتب يستبعد هذا الخط الذى يتسق مع تأريخه للعقار، ويختار شخصيات لا علاقة لها بهذا التأريخ الذى ظلّ منعزلا عن الأحداث. وهذه الشخصيات هي: زكى: ابن عبد العال باشا الدسوقى القطب الوفدى المعروف الذى اعتقله ضباط يوليو ١٩٥٢ وانتزعوا معظم أملاكه ثم مات متأثراً بما جرى له. ثم استمرت إقامة الابن فى الشقة التى حولّها زكى إلى مكتب هندسى ولكنه فشل. وتحوّل المكتب مع الأيام «إلى مكان يقضى فيه زكى بك وقت فراغه اليومى حيث يقرأ الجرائد ويلقى أصدقاءه وعشيقاته» وهو «كما صورّه الكاتب» نموذج فج للإنسان الذى لا همّ له إلاّ إشباع رغباته الجنسية حتى أنه ضاجع نساء من جميع الطبقات والأعمار. وانتهت قصته بزواجه من بثينة الفتاة الفقيرة بعد أن دبّرت أخته دولت ضبطهما عاريين فى الفراش بواسطة شرطة الآداب.

الشخصية الثانية هى الصحفى حاتم المولع بالجنس السلبى. وتكون مشكلته البحث عن عشيق أسمر البشرة كما كانت بشرة أول من فعل به فى طفولته وعندما يكبر وبعد أن صار صحفياً مشهوراً يجد البديل فى أحد جنود الحراسة عبد ربه وهذا الجندى يشعر بالندم كلما تطورت العلاقة بينهما. وتكون نهاية حاتم على يد عشيقه فى مشهد مفتعل غير مبرر درامياً.

الشخصية الثالثة هى طه الشاذلى ابن بواب العمارة. فى طفولته لعب مع بثينة وقامت بينهما علاقة حب ثم وأدها مبكراً، فالكاتب يقدم لنا طه بعد حصوله على الثانوية العامة «أى وهو فى الثامنة عشر من عمره» وهو يشعر بالغضب عندما رأى بثينة «ترتدى الفستان الضيق الذى يبرز تفاصيل جسدها الخ» ص٣٣-٣٤ وهذا الموقف الأصولى المتزمت من شاب صغير السن بدأ ينمو ويستفحل إلى أن تم اصطياده بواسطة أصوليين محترفين داخل الكلية، والذين سلموه لأصولى قيادى. وتم اعتقاله وتعذيبه. وبعد أن خرج من المعتقل اشترك فى عملية لاغتيال أحد ضباط المباحث. ونجح هو وشريكاه فى اغتيال الضابط، ويطلق الجنود الرصاص فيصاب طه. ويصف الكاتب اللحظات الأخيرة من حياة طه قائلا: وتناهت إلى سمعه أصوات بعيدة مفعمة: أجراس وترانيم وهمهمات منشدة تتردد وتقترب منه وكأنها تستقبله فى عالم جديد «ص٣٤٣» وهكذا ينهى الكاتب قصة طه بتلك الصياغة الشاعرية المأساوية التى توحى وتؤكد على التعاطف مع ذلك الأصولى الذى انضم إلى فرق الأصوليين الذين يكفّرون المجتمع وينفذون أساليب التصفية الجسدية.

الشخصية الرابعة هى بثينة احدى ساكنات سطح العمارة. حاصلة على دبلوم تجارة تنقلت بين أكثر من عمل فى القطاع الخاص، ثم العمل مع زكى الدسوقى، كعاشقة فى شكل سكرتيرة وانتهت قصتها بزواجها منه.

الشخصية الخامسة هى الحاج محمد عزام الذى بدأ حياته بتلميع الأحذية ثم أصبح مليونيراً يمتلك عدداً كبيراً من الأنشطة التجارية التى هى واجهة يغسل بها أمواله من تجارة المخدرات ومن خلال تلك الشخصية يقدم لنا الكاتب بعض صور الفساد الأخلاقى الذى تجسد فى المجالين الاقتصادى والسياسى من خلال شخصية كمال الفولى الذى يهيمن ويسيطر على انتخابات مجلس الشعب ولا يقبل أقل من مليون جنيه رشوة حتى يقبل ترشيح من له رغبة ويضمن له الفوز فى الانتخابات كما يصور الكاتب جانباً من الصراع الذى يدور بين مليونيرات هذا المجتمع، مثل الصراع الذى دار بين الحاج عزام والحاج أبو حميدة للحصول على كرسى مجلس الشعب.

هذه هى الشخصيات التى لها امتداد فى العمل الذى كتبه الكاتب علاء الأسوانى «عمارة يعقوبيان» بخلاف الشخصيات الثانوية وقد تعمدتُ الكتابة عن الشخصيات الخمس التى لها امتداد بشىء من التفصيل حتى أضع القارئ معى وأنا أبدى الملاحظات التالية:

أولا: إننا إزاء مجموعة من القصص القصيرة ولسنا إزاء

عمارة يعقوبيان
الإبداع بين الأحادية
والجدل الدرامى

رواية ذلك أنه لا توجد أية علاقة تجمع بين الشخصيات الخمس المذكورة. فقصة زكى الدسوقى ليس لها أدنى علاقة بقصة حاتم أو بقصة طه الشاذلى أو بقصة الحاج عزام وهو الأمر الذى ينطبق على باقى الشخصيات «باستثناء بثينة التى جمعتها علاقة مع طه الشاذلى ثم مع زكى الدسوقى» وبخلاف هذا الاستثناء تبدو كل شخصية مستقلة تماماً عن باقى الشخصيات، وبالتالى انعزال الأحداث بعضها عن البعض، وقد ترتّب على ذلك انعدام وحدة الصراع بين هذه الشخصيات وهذه الأحداث وبانتفاء وحدة الصراع التى تجمع وتلضم الشخصيات والأحداث فى نسيج واحد، تنتفى أهم خاصية من خصائص الإبداع الروائى.

ثانيا: يلجأ الكاتب إلى إطلاق الأحكام القيمية ضد شرائح من المصريين، وهى أحكام تتناقض وتتعارض تماماً مع الشخصية المصرية فضلا عن أنها مكتوبة كزوائد ليس لها أى وظيفة درامية مثال النص على أن الرجل من الطبقات الشعبية «لا يتحرج فى مجلس الرجال من ذكر أدق تفاصيل علاقته الخاصة مع زوجته، حتى يكاد الرجال فوق السطح يعرفوُن كل شىء عن علاقات بعضهم البعض الجنسية أما النساء فهن جميعاً يحببن الجنس جداً ويتهامسن عن تفاصيل الفراش «ص٢٥» وبما أن طفولتى ونشأتى كانت فى بيئة شعبية، وأن علاقتى بهؤلاء الشعبيين استمرت حتى الآن وقد تعديت سن الستين فإننى أجزم أن ما ذكره الكاتب إتهام باطل وبعيد تماماً عن الحقيقة. ولو أن الكاتب ذكر أن المصريين «شعبيين وغير شعبيين» يعشقون تأليف وتبادل النكت الجنسية لأصاب الحقيقة ولم يختلقها، وبمراعاة أنها نكت تتسم بالعموميات ولا تخوض فى الخصوصيات.

المثال الثانى موقف بعض سكان العمارة من طه ابن البواب: فهم منزعجون من تفوقه فى التعليم ويكلفونه بأعمال شاقة تستغرق وقتاً طويلاً ويغدقون عليه بالبقشيش لإغرائه وفى نفوسهم رغبة دفينة خبيثة لتعطيله عن الاستذكار. هذا غير السخرية من ابن البواب الذى يود الالتحاق بكلية الشرطة، بل أن أحد السكان بعد أن يسخر من تعليم أبناء البوابين والمكوجية يستشهد بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم: «لا تعلموا أولاد السفلة» «ص٢٨و٢٩» وأرى أن الكاتب رضخ واستجاب لتصوراته الخاصة التى تتعارض تماماً مع الشخصية المصرية. وإذا كانت نشأتى فى بيئة شعبية، فإن حياتى العملية عرّفتنى بشخصيات من كل الطبقات، فلم ألحظ أبداً ظاهرة السخرية من أبناء الفقراء النابغين، وإنما شاهدت العكس تماماً، حيث عاصرت مواقف لشخصيات أثرياء ويشغلون مناصب رفيعة، وكانوا سعداء بأولاد الفقراء المتفوقين فى التعليم. وكانوا يترجمون سعادتهم بالتشجيع الأدبى والمادى.

ثالثاً: لجوء الكاتب إلى التعميمات التى ينفر منها الإبداع، مثال النص على أن البارات الصغيرة يرتادها «زبائن من الرعاع والمشبوهين» ص٥١، أو النص على أن غالبية أصحاب العمل فى القطاع الخاص يتحرشون بالعاملات لديهم جنسياً. فالكاتب يسرد عن بثينة أنها تنقلت خلال عام واحد بين أعمال عديدة، وأنها تركتها لنفس السبب الذى يحدث دائماً: عندما يصر الرجل على أن يقبّلها عنوة فى المكتب الخالى أو يلتصق بها أو يشرع فى فتح سرواله ليضعها أمام الواقع.. الخ» ص٦١ وكنت أسمع فى طفولتى ولا أزال، أن أماكن العمل لها قداسة لأنها مصدر الرزق. وإذا كان يوجد فى الواقع صاحب عمل يضحى بسمعة متجره فى سبيل غرائزه الجنسية، فهو استثناء شاذ، والاستثناء لا يجوز القياس عليه أو التوسع فيه. ومن التعميمات كذلك النص على أن الشواذ جنسياً يبرعون عادة فى المهن التى تعتمد على الاتصال بالناس مثل العلاقات العامة والتمثيل والسمسرة والمحاماة ص١٨١ والكاتب هنا تغاضى أو تجاهل حقيقة ثابتة وهى أن المهن التى لها علاقة بالناس تشغل معظم «إن لم يكن كل» مناحى الحياة، مثل الأطباء والصيادلة والمهندسين والتجار والزراع والحرفيين وأصحاب المحلات التجارية.. إلخ وبالتالى فما قيمة النص على مهن بعينها؟ أليس من الأفضل تجنب التعميم، خاصة إذا كانت الصياغة التقريرية ليس لها أى وظيفة درامية

وكذلك ما ذكره الكاتب عن الساعة العاشرة مساء كل يوم فهذه ساعة تغيير وردية الحراسة لجنود الشرطة التى يعرفها كل الشواذ فى وسط البلد ويسعون خلالها إلى التقاط عشاقهم من بين الجنود ص١٠٩ فهل هذه حقيقة مؤكدة استمدها الكاتب من الواقع، وبالتالى تحتمل هذا التعميم؟ أم هى من وحى خيال الكاتب؟ وإلى أى مدى يجوز للإبداع أن يستخدم منهج علم الاجتماع فى إحصاء الظواهر الاجتماعية؟

رابعاً: لجوء الكاتب إلى تحديد الهوية الوطنية لبعض الشخصيات أو تحديد الانتماء الدينى لهم دون أى» مبرر درامى، مثل تعمد الكاتب أن يكون أول شخص تسبب فى تعلق حاتم بالانحراف الجنسى نوبى الهوية. فلماذا هذا التعمد فى الاختيار؟ وما هى وظيفته الدرامية؟ وما دلالة ذلك على المستويين الواقعى والفنى؟ وعند البحث عن إجابة لهذه الأسئلة، نجد أن كل الصفحات التى تناولت حياة حاتم تخلو تماماً من أى توظيف رامى لاختيار شخصية إدريس النوبى ليكون هو السبب وهو البداية لانحراف حاتم الجنسى، وبالتالى فإن السؤال المشروع هنا هو: لماذا لم يكتف الكاتب بإطلاق اسم للشخصية «إدريس أو محمد أو على إلخ» دون تحديد لهويته الوطنية؟ والمثال الثانى عندما اختار الكاتب شخصيات مسيحية دون أى توظيف درامى لهذا الاختيار، ويكون السؤال أكثر مشروعية عندما تكون تلك الشخصيات شديدة الوضاعة كما أراد لها الكاتب أن تكون، مثل شخصية أبسخرون الديوث الذليل، وشخصية ملاك الانتهازى المتآمر أو شخصية مدام سناء فانوس التى أقامت علاقة جسدية مع زكى الدسوقى، وكل ذلك دون أى توظيف درامى.

خامساً: افتقاد القصص الخمس للجدل الدرامى بوصفه التجسيد الفنى للجدل الواقعى فى الحياة، وعلى سبيل المثال فإن الصفحات التى تناولت شخصية طه، نجد الكاتب يقدم وجهة نظر الأصوليين حول تكفير الحاكم والمحكومين وأن «المجتمع فى مصر مجتمع جاهلية لا مجتمع إسلام لأن الحاكم يعطل شرع الله وحرمات الله تنتهك على الملأ.. إلخ» «ص١٢٩و١٣٠» أو ترديد مقولاتهم الثابتة «لا نريد أمتنا اشتراكية ولا ديمقراطية. نريدها إسلامية. سوف نجاهد حتى تعود مصر إسلامية» «ص١٣٤و١٣٥» وبعد أن تعرف طه على الشيخ شاكر القيادى الأصولى بدأ «يدرب نفسه على أن يحب الناس ويكرههم فى الله، تعلم من الشيخ أن البشر أحقر وأهون من أن نحبهم ونكرههم من أجل صفاتهم الدنيوية بل يجب أن تتحدد مشاعرنا ناصيتهم وفقاً لالتزامهم بشرع الله" ص١٦١ وبعد أن كان يحب بعض السكان صار يكرههم فى الله لأنهم تاركون للصلاة وبعضهم شارب خمر» ص١٦٢ ويكرر الكاتب ذات الأفكار على لسان رضوى التى تزوجها طه بمعرفة التنظيم الأصولى الذى انضم إليه. فتحكى لطه أنه بعد وفاة زوجها الأول «وهو أصولى أيضاً» سعى أهلها لتزويجها ولكنها رفضت العريس الجديد. لماذا؟ تقول رضوى «هو مهندس ثرى، لكنه تارك صلاة وحاول إقناعى بأنه سيلتزم بعد الزواج لكنى رفضت. شرحت لهم أن تارك الصلاة كافر شرعاً ولا يجوز أن يتزوج مسلمة» وهى لا تكتفى بذلك وإنما تصب غضبها على أبويها وعلى أهلها لأنهم «غير ملتزمين «هم ناس طيبون لكنهم للأسف لازالوا على الجاهلية» ص٣٠٨ كما ينقل الكاتب وجهة نظر الأصوليين حول الصراعات الدولية والإقليمية، فكتب على لسان الشيخ شاكر الذى كان يخاطب طه بأسلوب تحريضى «أطفال المسلمين يذبحون بهذه الطريقة البشعة تأمل وجه هذه الطفلة العراقية التى مزقتها القنابل الأمريكية. أليست هذه الطفلة مسئولة منك مثل أختك وأمك؟ ماذا أنت فاعل لنصرتها؟» «ص١٦٩» وهو تكرار لخطاب الأصوليين فى دفاعهم الفج عن المسلمين فى أفغانستان والبوسنة والشيشان.. إلخ فى الوقت الذى كانوا فيه يقتلون المصريين «مسلمين ومسيحيين» بزعم أن المجتمع المصرى مجتمع جاهلى. وإذا كان هذا هو موقف الأصوليين، فهل دور الإبداع هو الإكتفاء بنقل الحياة والذى يتجسد فى أى عمل أدبى فى أشكال من الجدل الدرامى، وعلى سبيل المثال يقول الشيخ شاكر لطه «أنت وجميع أبناء

عمارة يعقوبيان
الإبداع بين الأحادية
والجدل الدرامى

جيلك لم تتلقوا التربية الإسلامية، لأنكم نشأتم فى دولة علمانية وتلقيتم تعليماً علمانياً، فتعودتم التفكير بطريقة تستبعد الدين. ولقد عدتم إلى الإسلام بقلوبكم بينما سوف تستغرق عقولكم وقتاً حتى تتخلص من العلمانية وتصفو للإسلام» «ص١٦٧» هذا الخطاب الإنشائى إذا جاز فى كراسات الأصوليين، فإنه فى العمل الأدبى لابد أن يقابله الوجه الآخر الرافض لهذا التزوير، أى أن الكاتب يكون موفقاً إذا راعى الجدل الفنى مع هذه المقولات الكاذبة، فيقدم الوجه الآخر الذى يؤكد على أن المجتمع المصرى أمامه عقبات كثيرة حتى تتحقق «علمانية الدولة» ومن هذه العقبات أن الدستور المصرى الصادر عام ١٩٧١ ينص على أن الشريعة الإسلامية مصدر أساسى للتشريع، ولكن الأصوليين لم يقتنعوا بذلك فجاء التعديل الأخير الصادر فى أبريل ١٩٨٠ لينص على أن مبادئ الشريعة الإسلامية «المصدر الرئيسى للتشريع» كما أن جامع الأزهر تحول إلى جامعة بصدور القانون رقم ١٠٣ لسنة ١٩٦١ الأمر الذى ترتب عليه ظاهرة الطبيب المسلم والمهندس المسلم.. الخ. وتبعاً لذلك تحولت النقابات المهنية إلى بؤر صديدية منتشرة فى المجتمع المصرى. وفى الوقت الذى كان فيه الأصوليون فى نقابة الأطباء يصرخون ويولولون من أجل الشعب الأفغانى، كانت النقابة تتجاهل جرائم المستشفيات الاستثمارية وبعض المستشفيات الحكومية فى حق الشعب المصرى. ونتيجة سيطرة الأصوليين على النقابة وقفت عميدة المعهد الفنى الصحى فى أحد الاجتماعات وصاحت صارخة «لقد منعونى من الاشتراك فى رحلة للنقابة داخل مصر وطالبونى بأن يصحبنى محرم» «صحيفة القاهرة- ٢٠٠٢/٩/٣» هذا بخلاف إنشاء محطة لإذاعة القرآن تعمل طوال ٢٤ ساعة وبخلاف عشرات الأمثلة التى تؤكد أن آليات إدارة المجتمع فى مصر هى آليات الدولة الدينية.

والكاتب لم يكتف بإبراز توجهات الأصوليين وعرض أفكارهم، وإنما سطّر الصفحات المطولة عن اعتقال الدولة للأصوليين وتعذيبهم، بل وتعمد قتلهم. تقول رضوى عن زوجها السابق «كتبوا فى الصحف أنه أطلق النار على الضباط فاضطروا إلى قتله. ويعلم الله أنه تلك الليلة لم يطلق طلقة واحدة من سلاحه. طرقوا عليه الباب وبمجرد أن فتح أطلقوا عدة دفعات من الآلى فاستشهد فوراً وثلاثة أخوة معه. قتلوهم متعمدين وكان بوسعهم لو أرادوا أن يعتقلوهم أحياء» ص٣٠٧ وفى الصفحات من ١٩٩- ٢٠٢، ومن ٢٣٥- ٢٣٩، ٢٦٨، ٢٨٩، ٣٠٧ وصف تفصيلى لمعاناة الأصوليين مع مباحث أمن الدولة، سواء فى أساليب القبض عليهم الوحشية أو أثناء تعذيبهم فى المعتقلات ودأب الكاتب على تكرار ما حدث لطه أثناء التعذيب وكيف أنهم أجبروه على اختيار اسم لامرأة وكيف كان يبكى وهو يستعطف الجنود حتى يكفوا عن إدخال العصا الغليظة فى جسده. يقول طه لشيخه «لقد هتكوا عرض يا مولانا. عشر مرات يا مولانا» وتكون النتيجة المؤكدة بعد كل هذا الوصف التفصيلى هى تعاطف القارئ مع الأصوليين. وهو تعاطف- وإن كان له شرعية إنسانية- إلاّ أنه يأتى منعزلا عن جرائم الأصوليين ضد كل مختلف معهم من الشعب المصرى. وهذا التجاهل لجرائمهم هو ما أسميه انتفاء الجدل الدرامى الذى هو التجسيد الفنى لجدل الحياة على أرض الواقع.

إن هذا الجدل لم يكن خافياً على الكاتب، لأنه استخدمه بشكل فنى فى بعض المواقف القليلة، مثل موقف بثينة عندما أحضر لها طه كتاباً عن الحجاب ثم أخذها إلى الجامع لتسمع خطبة الشيخ شاكر ولكنها لم تتأثر بالخطبة وقالت له إنها مملة ص١٦٢ وكذلك المشهد الذى جمع بين كمال الفولى والحاج عزام، فى هذا المشهد فإن كمال، رمز الفساد، يهنئ الحاج عزام تاجر المخدرات، على حملته فى مجلس الشعب ضد الإعلانات الخليعة فى التليفزيون. وفى نهاية المشهد فإن كمال يخبر الحاج عزام بأن نصيب الرجل الكبير من أرباح توكيل السيارات هو ربع الـ ٣٠٠ مليون جنيه. وكذلك المشهد الذى جمع بين كل من الحاج عزام وزوجته الأخيرة والشيخ السمان. كان الحاج عزام قد اشترط على زوجته عدم الإنجاب، ولكنها حملت وأصرت على الاحتفاظ بالجنين، فلجأ

الحاج عزام إلى الشيخ السمان حتى يقنعها بشرعية التخلص من الجنين خلال أول شهرين وقال لها إن ذلك لا يعتبر إجهاضاً لأن الروح تنبعث فى الجنين فى بداية الشهر الثالث وأن هذه فتوى موثقة لكبار علماء الدين. ثم طلب منها طاعة زوجها وذكرها بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم: «لو أن لمخلوق أن يسجد لمخلوق مثله لأمرت الزوجة أن تسجد لزوجها» ولكن الزوجة التى كانت مجرد عاملة بسيطة ردت عليه: «يعنى أسقط نفسى ويبقى حلال؟ مين يقول كدا؟ لا يمكن أصدقك لو حلفت لى على المصحف» وبعد احتدام المناقشة بينها وبين الشيخ الذى قال لها: «احترمى نفسك يا بنتى وإياكى تتجاوزى حدودك» فإنها ترد عليه «أتجاوز إيه وأتنيل إيه؟ يا شيخ يا مسخرة. دفع لك كام علاشان تيجى معاه؟» وهكذا- وبشكل فنى- وضع الكاتب الوجه والوجه الآخر، خاصة وأن الكاتب أخبرنا فى بداية المشهد أن الشيخ السمان سوف يسافر إلى السعودية للاشتراك مع الأخوة العلماء هناك فى اصدار بيان شرعى وبالأدلة على جواز الاستعانة بالجيوش المسيحية الغربية لإنقاذ المسلمين من الكافر المجرم صدام حسين «من ٢٤٢- ٢٤٦».

فى الأمثلة السابقة كان الكاتب موفقاً عندما خلق الصراع الفنى من المتناقضات. ويكمن سر النجاح عندما ينبذ الكاتب «أى كاتب» الأحادية وينحاز للتعددية بكل تجلياتها. ولكن الكاتب علاء الأسوانى- باستثناء الأمثلة القليلة- كان يتبنى الأحادية فأفقد عمله أهم مميزات الإبداع: أى الصدق الفنى.

سادسا: الاستطراد فى سرد تفاصيل يمكن الاستغناء عنها ولا تؤثر على السياق ويكفى معها الإنجاز، مثل الوصف التفصيلى لمحاولة ملاك الحصول على غرفة فوق السطح (من ص٤٢-٤٧) أو الوصف التفصيلى لحياة الشواذ والأماكن التى يلتقون فيها واسم الشاذ السلبى واسم الإيجابى (من ٥١-٥٤) خاصة وأنها تفاصيل ليس لها أى وظيفة درامية كما أنها عبارة عن معلومات لا تفيد القارئ إلا إذا كان يعد بحثاً عن حالات الحب المثلى الشهير فى ترجمته العربية بالشذوذ الجنسى.. وكذلك تفاصيل زواج عزام من سعاد « ٧٢-٧٨» أو تفاصيل تجنيد طه فى تنظيم سرى أصولى وتفاصيل فترة التدريب على أعمال العنف وتفاصيل خطة اغتيال ضابط المباحث الخ الخ.

سابعا: يغلب على الشخصيات التشوه والانحلال: إما الإغراق فى الجنس والخمر أو الفساد الأخلاقى، وحتى الشخصيات الثانوية لم تنج من هذا المصير. يقول الكاتب أن بثينة «لم تعد تبالى حتى بما يردده سكان السطح حول سمعتها، كانت تعرف من مخازيهم وفضائحهم ما يجعل تظاهرهم بالفضيلة أمراً مضحكاً. إذا كانت هى أقامت علاقة مع طلال لاحتياجها للنقود، فإنها تعرف نسوة فى السطح يخن أزواجهن لمجرد تحقيق المتعة» «ص٢٢٥» وبثينة تجرى اختبارات شريرة ومسلية إذا قابلت شيخاً مسناً محترما يحلو لها أن تختبره فترفق صوتها وتتأوه وتبرز صدرها المكتنز» وكان تلهف الرجال عليها يملؤها بلذة أقرب إلى التشفى والشماته» أما أمها فهى لا ترى بأساً من تحرش أصحاب العمل بابنتها وكانت حجتها «اخواتك فى حاجة إلى كل قرش من عملك والبنت الشاطرة تحافظ على نفسها وشغلها» «ص٦٢» أما ابسخرون فإن الكاتب يصفه بأنه «لا يرى ولا يسمع ما يحدث أمامه ولو كان جريمة قتل» «ص٣٨» وفى أول لقاء له مع سيده الجديد «زكى الدسوقى» فإنه يقف مطرقاً منكمشا كالفأر» «ص٣٧» وعندما يبرز أبسخرون من أحد أركان الشقة فكأنه «كأن ينشط فى مجاله الطبيعى كالسمك فى الماء أو الحشرات فى البالوعة» «ص٣٩» ورباب شخصية ثانوية - تعمل مضيفة فى بار ولا تمانع فى بيع جسدها لمن يدفع، فتذهب إلى شقة زكى الدسوقى ، والكاتب لا يكتفى بذلك وإنما يصر على أن يقدمها كلصة أيضا «ص٨٩» والكاتب يسمح لزكى أن يصف رباب هكذا «إنها تمثل الجمال الشعبى بكل سوقيته وإثارته وكأنها قد خرجت لتوها من إحدى لوحات محمود سعيد» «ص١٨» حتى الفنان العظيم محمود سعيد لم يسلم من التشويه والتجريح والهجاء. وقد قرأت لنقاد ثقاة ما كتبوه عن محمود سعيد، ولم يذكر أحد أنه سعى للابتذال والإثارة. وأكتفى بما ذكره

عمارة يعقوبيان
الإبداع بين الأحادية والجدل الدرامي

الفنان والناقد عز الدين نجيب حيث كتب أن فن محمود سعيد تشيع فيه «الروح المصرية الصميمة التى استقى منها عناصره التى تذكرنا بها فنون النحت والتصوير والعمارة المصرية القديمة» وأما عن المرأة التى صورها محمود سعيد فى أشكال متنوعة ضمن معزوفته عن الجسد الإنسانى، كتب الفنان عز الدين نجيب أنه برغم ما فى عاريات محمود سعيد من «زخم الجنس وعبق الأنوثة وفيض الخصب، إلا أنها تتعدى ذلك كله إلى رحابة الحياة نفسها، إلى الرغبة فى إكتناه المجهول والإمساك بسر الكون» «فجر التصوير المصرى الحديث - تأليف عز الدين نجيب - ص ٥٩و٦٠».

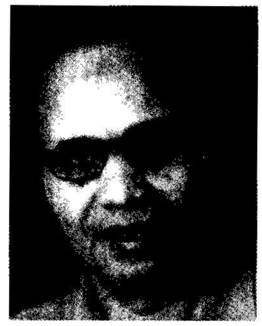
وإذا كان زكى الدسوقى الذى ابتذل وشوه فن محمود سعيد لا يفقه حرفاً عن أبجديات الفن التشكيلي، فإن الكاتب «أى كاتب» لابد أن يتوفر لديه الحد الأدنى عن هذه الأبجديات.

حتى دولت «شخصية ثانوية» سليلة الأرستقراطية التى رسخت قيم السلوك النبيل، قدمها الكاتب فى صورة بشعة، تسعى إلى تدمير شقيقها زكى الدسوقى، فهى لا تتورع عن سبه بـ« ياوسخ ، يابن الكلب» «ص١١٣» ويتحجر قلبها فتطرده من الشقة. ونوازع الشر لديها بلا حدود، فتقيم ضده دعوى حجر، وحتى تنجح فى ذلك، ولكى تثبت سفهه فإنها تتصل بشرطة الآداب، وبالفعل يتم ضبطه مع بثينة عاريين فى الفراش، والكاتب يغالى فى تضخيم الشر فى نفس دولت فإذا افترضنا أن الجشع المادى هو محركها من أجل الحصول على ميراث شقيقها، فلماذا يضعها الكاتب فى ذلك الموقف المشين وهى تشارك ضباط شرطة الآداب فى الضحك بغرض «المجاملة والتشجيع والشماتة» «ص٣٠١» أما حاتم فهو ساخط على أبيه لأنه انشغل عنه واهتم بعمله القانونى. أما أمه الفرنسية فإن أباه قد التقطها من بار صغير فى الحى اللاتينى كانت تعمل فيه كساقية. وفى مونولوج طويل يقول حاتم مخاطبا أمه فى قبرها «أظنك قد خنت أبى أكثر من مرة، بل أنا واثق من ذلك، فأنت فى الواقع ساقطة يكفى المرء أن يفتح كفه فى بارات باريس ليلتقط عشرة من أمثالك» «ص٢٥٧».

من بين كل تلك الشخصيات الموبوءة بجرثومة الشر، كأنه قدر لا فكاك منه، والتى تحركها تلك الغرائز المدمرة، من الشبق الجنسى وعبادة المال وعقلية التآمر واختفاء قيم الإحساس بالجمال الإنسانى، من بين كل ذلك الخواء الروحى تنبثق «فجأة» شخصية بثينة، إذ نراها وقد تغيرت وأن علاقتها بزكى الدسوقى تطورت من علاقة جسدية إلى شعور بالدفء الإنسانى وتنتهى قصتهما بالزواج فى آخر صفحات الكتاب.

ولكن باستثناء بثينة، التى جاء تحولها فجائياً، فحرم القارئ من متعة معايشتها وهى تعانى مخاض التحول، باستثناء بثينة وزكى الدسوقى الذى جاء زواجه منها غير مبرر فنياً، فإن الشر المتجسد فى أبشع صور الانحطاط الأخلاقى، هو ما يظل عالقاً فى ذهن القارئ عن هذه الشخصيات التى تمثل شرائح مختلفة من المجتمع المصرى.

فإذا كانت كل هذه الشخصيات موبوءة بالشر والفساد وليس لديها أدنى اهتمام بتغيير الواقع للأفضل، وإذا كان طه الشاذلى وزملاؤه الأصوليون هم الذين يحملون رسالة التغيير، ويعارضون الحكم ويتباكون على أطفال المسلمين فى كل مكان على سطح كوكب الأرض، أما الأطفال المصريين فهم كفرة لأن الآباء والأمهات كفرة، فلا تجوز عليهم الرحمة بل القتل حتى يتم القضاء على المجتمع الجاهلى وتدشين دولة الإسلام، وبالتالى فإنهم يهاجمون شيوخ السلطة ويقدمون الشهداء وفقاً للصورة التى رسمها الكاتب لهم، وبصفة خاصة تلك اللغة الشاعرية المأساوية فى وصف اللحظات الأخيرة من حياة طه الشاذلى بعد أن إصابته رصاصات الجنود «ص٣٤٣» فهل رسالة الكاتب هى أن «الأصولية هى الحل؟» وأن الأصوليين هم المرشحون لتغيير وجه المجتمع المصرى؟ سؤال مشروع تطرحه قراءتى لهذا العمل «عمارة يعقوبيان» وإذا أقسم الكاتب أنه لم يقصد شيئاً مما ذكرته، فإن القاعدة التى لا خلاف حولها هى أن العبرة بما هو مدون فى الكتاب وليست العبرة بالنيات.



◆ صبرى قنديل ◆

رجاء النقاش: منظومة النقد الحيوى


رجاء النقاش

بين الموضوعية وشجاعة مواجهة المواقف وإبداء الرأى الصادق مضت رحلة الناقد الكبير رجاء النقاش وأكثر من نصف قرن نجوب أرجاء الإبداع العربى والعالمى لترصد فى دأب ملامح البزوغ فى براعمه وتتوقف مع عطاءات الرموز المتألقة بنفس الدرجة من التوحد الصادق مع النفس وتعبيرا عن الإيمان العميق بالدور الذى رهن حياته من أجله وفى الوقفة النقدية هذه مع كتاب من كتبه هو (قصة روايتين) يتبين لنا أن البعدين الجوهريين فى شخصية هذا الناقد المخلص هما: الصدق الذى تحول إلى منهج، والإنسانية العالية لحد التفرد، والتى تلاقت مع إنسانية مبدعين عرب وعالميين.

أولاً: قصة روايتين ومنهجية الصدق النقدى:

فى مناخ يخيم عليه الالتباس وخلط الأفكار والإصرار على تسيد المعيارية الأيديولوجية حتى أصبح الخلاف سريع الاشتعال من أية بادرة تصر على فرض مزاعمها النقدية أو الإبداعية يجىء كتاب(قصة روايتين) للناقد الكبير(رجاء النقاش) فى وقته تماماً ليصحح كثيرا من المواقف النقدية الانفعالية التى تحتكم إلى ذاتيتها المحاصرة ويعيد إلى التحليل النقدى الهادىء/ المحايد مكانه فى الصدارة على الرغم من أنه يجلب على صاحبه متاعب الخصومات المتربصة ويلفح عالمه بموجات الغضب والاختلاف التعصبى لأصحاب الانتماءات الأيدلوجية، لكن حتى لو اختلفت مع وجهة نظر الأستاذ النقاش فإن الاختلاف لا يجعلك تفقد مصداقية التواصل معها بل يعمق هذا التواصل على أساس نقدى صحيح.

ولهذا نستهل مناقشة الكتاب من آخره حيث يحلق الناقد من منظور تجربته النقدية الطويلة حول(وظيفة النقد) ويراها من خلال أضلاع مثلث- الصدق والنفاق والصمت- وهى توجهات صعبة فى كل الأحوال شكلت بحكم هذه التجربة المتميزة والمعمقة بالخبرة المتراكمة على المستوى الشخصى ومستوى الكتابة إحساساً بأن النقد الأدبى- من أثقل الوظائف الفكرية وأكثرها خشونة وقسوة- لهذا أيضاً بلورت لديه مفهوماً مسبقاً مع صدقه ومع ثقل الوظيفة النقدية إذ هى كما يقول (مهنة فى أصولها وأخلاقها ومسئولياتها لا تسمح بتبنى موقف زائف) كما أن الصمت هو الآخر يمثل موقفاً صعباً للناقد إذ أن له- صوتا- وهو يخلق عداوات أعنف وأشد قسوة من العداوات التى تخلقها الآراء الصريحة، وكان من الممكن أن يتصدر هذا الفصل الكتاب إلا أنه آثر أن يجعله فى نهايته لكى يناقش من خلاله وبهذا الصدق الحزبية فى الأدب حتى لا تنعكس ظلال هذه المناقشة عل القضية الرئيسية .

اعتمد الناقد فى مدخله النقدى العام لتحليل ومناقشة الروايتين أولاً: على قراءة لموقف مفجر عاصفة رواية (وليمة لأعشاب البحر) الدكتور محمد عباس الذى انطلق بصيحة ثائرة لمن يبايعه على الموت فزعاً من بعض المشاهد التى تعرضت بصورة مباشرة ومستفزة للدين والجنس والسياسة وهو "التابو" الذى أقامت حوله- الوصاية المفروضة- خاصة السياسة أسواراً عالية من المشاعر الملتبسة حتى أصبح من يقترب من هذه الأسوار هو متسلل إلى منطقة محرمة عليه ويستحق ما يواجهه من تبعات موقفه، ثم كان منطقة الثانى من الضجة التى أثيرت حول رواية(ذاكرة الجسد).

ولا يختلف أصحاب المواقف الموضوعية مع الأستاذ النقاش فى أن الثورة على رواية كسرت هذا "التابو" لا يمثل خطورة تدعو لكل هذا القلق لدرجة المبايعة على الموت، فى حين أن هناك العديد من الروايات والكتب التى تحاملت على الإسلام ونشرت فى كل أنحاء العالم ولم تنل منه فى شىء، فى الوقت الذى يواجه فيه العالم الإسلامى والعربى قضايا مصيرية تراهن على الدين والبشر والثروات بل إن دولا إسلامية تعرضت -ولا تزال- للإبادة والتصفية ولم نسمع بأحد دعا للمبايعة على الموت كذلك كان لابد من حسم الضجة حول (ذاكرة الجسد).

لكن حين دخل الناقد رجاء النقاش بمنهجه المجرد إلى قصة الروايتين"وليمة لأعشاب البحر" للروائى السورى- حيدر حيدر- و"ذاكرة الجسد" للكاتبة الجزائرية - أحلام مستغانمى- ربط بينهما فى منطلق عاصفى واحد، أى أن ما أثير حول الوليمة يمثل العاصفة الأولى، وما أثير حول ذاكرة الجسد يمثل العاصفة الثانية، فى حين أن الأولى التى انطلقت حول الوليمة ارتكزت على ثورة سياسية على الرواية، بينما الثانية انطلقت حول ذاكرة الجسد من تداعى أسئلة الشك وفضول الاستفسار حول نسب الرواية لأكثر من كاتب، أى أنها قضية أدبية وبالتالى يتضح الفارق!.

ثم انتقل إلى البحث فى التشابه بين الروايتين الذى لم يسبقه إليه أحد بهذا التحليل البحثى الموضوعى والذى

انتهى إلى أدلة عشر على التشابه الذى وصل لحد التطابق فى الزمان والمكان والأبطال وأسمائهم وطبيعة توجهاتهم وصلب النص وعالمه، هذه الأدلة حسمت القضية عبر مناقشة علمية ومنهجية بتوصيلها إلى نتيجة مفادها أن رواية"الوليمة" هى الأصل و"ذاكرة الجسد" هى الصورة مضافاً إلى ما سبق تاريخ الكتابة والصدور لكلتا الروايتين أى أن العاصفة التى أثيرت حول(ذاكرة الجسد) دحضها الأستاذ النقاش بعصافة مغايرة.

ثم بحثت المناقشة النقدية فى أسباب بقاء رواية(الوليمة) سبعة عشر عاماً منذ صدورها عام ١٩٨٣ دون أن تحقق نجاحاً حتى عام ٢٠٠٠ وقت أن أثيرت حولها العاصفة بينما نجحت رواية(ذاكرة الجسد) منذ صدور طبعتها الأولى عام ١٩٩٣ وحتى الطبعة الثالثة عشر، فصدر الأستاذ النقاش مناقشة بمقارنة بين شخصية- حيدر وأحلام. فالأول أقام كتابته لرواية"الوليمة" على التعبير العنيف والاستفزازى واستخدام الصراخ والشعارات والصراحة والوقاحة وأحياناً، بينما هو إنسان شديد الحياء ويميل إلى العزلة والانطواء وقليل الكلام، أما الثانية كاتبة "ذاكرة الجسد" فهى جريئة متفتحة على الدنيا والناس مقتحمة للحياة وللواقع الأدبى والثقافى قادرة على تجاوز كل العقبات التى تقف فى وجه المرأة العربية وتشترك فى المؤتمرات والندوات فى مختلف العواصم العربية وتقول كلاماً جريئاً جداً يلفت الأنظار ويثير الدهشة بينما روايتها منضبطة فكرياً وأدبياً إلى حد بعيد.

ثم أضاف بعداً هاماً يمثل دلالة فى مناقشته لأسباب نجاح"ذاكرة الجسد" برجوعه إلى دراسة أسماها- دراسة عدوانية- للشاعرة والناقدة الأردنية الدكتورة"زليخة أبو ريشة" حول الرواية وكاتبتها مستنداً على أن المرأة هى الأقدر على سبر أغوار المرأة ونشرت هذه الدراسة بجريدة القدس فى ١٤/ يوليو عام ٢٠٠٠، وقد ذهبت الناقدة إلى أن نجاح هذه الرواية مرجعه إلى قدرة الكاتبة على التسويق لروايتها ومساندة شخصية اجتماعية جذابة تتمتع بلباقة مفرطة لها إلى جانب أن دار النشر التى طبعت الرواية قامت بالتعريف بالرواية على أنها أول عمل روائى نسائى باللغة العربية فى الجزائر بينما هذا غير صحيح كما تقول الناقدة، كما أن ابتعاد المؤلفة عن وطنها الجزائر لم يكن لسبب سياسى أو -اجتماعى سياسى- بل إن قصة زواجها من رجل الأعمال اللبنانى انتهت إلى ملابسات صعبت زيارتها لأهلها لحد الاستحالة، أى أن رواج الرواية قام على إلحاح دعائى عاطفى فيه من الطنطنة والتزيد والمبالغة.

ويتفق الأستاذ النقاش ضمنياً مع ما ورد فى هذه الدراسة بطريقته وأسلوبه هو، حيث قال بأن-دعاية الكاتبة لروايتها اعتمدت على عنصر الحنين للجزائر، بل إنه اختلف حول أن تكون الدعاية وحدها هى سبب نجاح الرواية خاصة وأن كثيراً من الأدباء يتقنون فن الدعاية لكنهم لم يحققوا النجاح، أى أنه هناك أسباباً أخرى لنجاح الرواية رغم أنها الصورة لرواية "الوليمة"، هذه الأسباب فى تصور الأستاذ النقاش ترتكز على عناصر أدبية داخل الرواية نفسها.

وقد دلل نقدياً أولاً: بالرجوع إلى مناقشة نموذج لقضية سرقة شعرية من التراث على إمكان نجاح الصورة المسروقة من الأصل بتتابع مثلما حدث لبيت"بشار بن برد" مع تلميذه "سلم الخاسر" ثم مع الأخير وما أصبح عليه بيت بشار فى صورته الشعرية الثالثة التى صنع لها شهرتها الواسعة"أحمد شوقى"

وما نيل المطالب بالتمنى ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وقد نجح بيت شوقى فى أن يكون ملء الأسماع وحى فى الذاكرة الشعرية بينما بيت بشار فى بطون الكتب لا يعرفه إلا الباحثون وخاصة المثقفون، ثم انتقل الناقد من مناقشة هذا المثال إلى تأكيد على أن ذلك ما أحدثته رواية"ذاكرة الجسد" وأنها تنتمى عن دون قصد لنظرية- المرونة- فى الكتابة ومعناها أن الأديب يتحكم فى أسلوبه وألفاظه كما يتحكم الرسام والنحات فى أدواته، والرواية من وجهة نظره

رجاء النقاش: منظومة النقد الحيوى

حققت كل هذا النجاح لأنها من أكثر الروايات العربية المعاصرة اهتماما بالأسلوب والألفاظ والعبارات وإيقاع الكلمات لدرجة المبالغة، حتى أنها وصلت إلى كتابة عبارات شعرية خالصة وهى حققت بهذا نوعاً من" المتعة الأدبية"، هذه المتعة مفقودة فى كثير من الكتابات الأدبية الشائعة الآن خاصة فى فن الرواية ، وهذه الإشارة التأكيدية على غياب شعرية الرواية أو أسلوبها الذى يحقق"المتعة الأدبية" ليست قاطعة لأن شعرية السرد الروائى منتشرة فى نصوص روائية كثيرة تشكل ظاهرة تحتاج إلى دراسة طويلة وعليه فإن أحلام مستغانمى ليست وحدها الآن التى تهتم بشاعرية السرد.

أما السبب الثانى فهو التركيز بدقة حول شخصية البطل والثالث هو التوازن الدقيق بين المشاهد الحسية المادية الخارجية وبين المشاعر الداخلية وكلها فى تقدير عناصر موجودة أيضاً فى كثير من الروايات العربية لكنها لم تحقق نصف النجاح الذى حققته" ذاكرة الجسد" كما لابد أن نضع فى الاعتبار أن الميول إلى شاعرية الأسلوب هو من أهم مكونات التركيبة الثقافية للمرأة الأدبية وبالتالى فإن مقارنة التركيز فيها بضخامة رواية الوليمة على اعتبار أن كاتبها كان حريصاً على أن يقدم ملحمة روائية أمر غير متوافق مع طبيعة النص فى الروايتين خاصة وأن مثقفاً كبيراً قد تدخل بالمراجعة والتصحيح لرواية مستغانمى والربط بين نجاح بيت الشعر الذى نظمه شوقى فتألقت فيه شاعريته المعاصرة ونجاح "ذاكرة الجسد" يحتاج إلى مراجعة.

بالإضافة إلى الأسباب السابقة رأى الأستاذ النقاش أسباباً أخرى لنجاح الرواية منها خلو الأسباب من بذاءة الألفاظ وعدم وجود صور روائية عارية متكررة، كذلك البناء الروائى يقوم على إيقاع واحد متماسك بالإضافة إلى أن البطولة فيها للواقع الجزائرى بإيجابياته وسلبياته وهى الأسباب التى شكلت القيمة الأدبية والفكرية للرواية.

إشكالية نسب الرواية لآخرين:

النسب الأول الذى دارت حوله مناقشات خافتة كان للشاعر الراحل(نزار قبانى) إلا أن الناقد نفاه تماماً على الرغم من التأثر الشديد لأسلوب الرواية بأسلوبه الشعرى والنثرى إلى جانب أنه كتب مقدمة شديدة الإعجاب بهذه الرواية بناء على طلب الناشر، وترجع أسباب النفى عند الأستاذ النقاش إلى استحالة قبول نزار قبانى بذلك خاصة وهو فى قمة المجد والشهرة، إذا كيف يضيع كل هذا الوقت من أجل كتابة عمله لينسبه إلى غيره وهو نفى يقوم على تحليل سليم.

أما النسب الثانى للشاعر(سعد يوسف) فقد توقف الناقد عنده بتفصيل أكثر خاصة نفى الشاعر لوجود علاقة إبداعية له بالرواية فأستند الأستاذ النقاش فى نقده اللاذع على موقف الشاعر الماثل فى قصيدة نشرت له وهى تحمل دليلاً قوياً على علاقته بتلك الرواية وصاحبتها بل إن الشاعر نفسه أكد هذه العلاقة حينما نفاها باعتبار أنها كانت قاصرة على المراجعة اللغوية، فقام سند الناقد على ارتفاع أسلوب الرواية وتماسكه اللغوى حيث لا يكون ذلك إلا لكاتب متمكن من لغته، فكيف تقع الكاتبة إذا كان هذا هو أسلوبها الوارد فى الرواية فى أخطاء اللغة والإملاء؟!

من هنا انتقد الأستاذ النقاش موقف الشاعر الذى لم يصمت ولم يواجه الموقف بشجاعة كاشفة للحقيقة بل آثر استخدام الحيلة عبر قصيدته التى تضمنت تأكيداً ضمنياً على قوة علاقته بالرواية وأن صاحبتها لا يمكن أن تكون رغم النجاح الذى حققته روايتها هى"فرجينيا وولف"، ثم فى النهاية يؤكد الناقد على أن كاتبة الرواية لا يمكن أن تتحرر من بعض الشبهات التى أثيرت حولها حيث توجد أسئلة غامضة لا تجد إجابة حاسمة فى هذه الرواية المثيرة وهى كونها مكتوبة بوجهة نظر رجالية اعتمادا على أن صور الشخصيات النسائية فيها شاحبة وتكاد تكون أشباحاً لا تعرف لهن ملامح كما يقول الناقد، كما لا نحس بمشاعرهن الخاصة تجاه الأحداث والأماكن والشخصيات

الأخرى والمنتظر أن تكون الشخصيات النسائية أكثر عمقاً باعتبار أن الكاتبة امرأة، لكن الشبهة ظلت معلقة فى نظر الناقد اعتماداً على نقطتين:

الأولى: أن هناك اتجاهاً لكاتبات معاصرات للاقتراب من عالم الرجال وهو ما يمكنهن أن يكن أقدر من الأمس فى التعبير عن مواقف لم تكن لديهن خبرة بها، النقطة الثانية توقف رؤيته البحثية أمام مقال للأديبة التونسية"رشيدة الشارنى" التى أكدت على أن هذه الرواية لا تخطها إلا أصابع امرأة منقوعة فى الجرح وقضت زمناً وهى تلملم حكايات آبائها الثوار وتختزن غضبهم بداخلها ولا تستبعد الأديبة أن يكون هؤلاء الأبطال من ذوى الكاتبة وقد عرفتهم عن قرب وورثت عنه لينهم وصلابتهم وهنا يتجلى تأمل محدد:-

بما أن "ذاكرة الجسد" هى بالفعل صورة لـ" وليمة لأعشاب البحر" باعتبار أن عالم الروايتين يكاد يكون واحداً وأن"ذاكرة الجسد" انشغلت بمبادىء ثورة الجزائر والإنسان الجزائرى فإن علاقة الشاعر سعدى يوسف بالرواية لا يتجاوز اللغة وربما اقترب من الصياغة وضبط الإيقاع الروائى العام، أما إذا كانت الكاتبة مفتونة بالأساس بالشاعر نزار قبانى لدرجة أنه وجد نفسه فى هذه الرواية فإن القياس الأسلوبى بين الشاعر نزار قبانى والشاعر سعدى يوسف كان كفيلاً بأن يضوء لنا هذا الالتباس أو على الأقل يضيف دليلاً جديداً ضمن الأدلة التى تعاقبت دون أن تنتهى إلى إجابة قاطعة.

انتقل الناقد رجاء النقاش بعد ذلك إلى مناقشة رواية الوليمة فبدا مندهشاً من أن كاتبها ذلك المتواضع الكتوم شديد الحياء كيف يكون مستفزاً فى كتابته لهذه الرواية للمشاعر الدينية وقد اعتمد فى ذلك على أصداء الحملة التى قوبلت بها الرواية، وأن كل النقاد والكتاب والصحفيين الذين قادوا هذه الحملة هم-خصوم- الكاتب، وهنا يبدو السؤال كيف يكون كل هؤلاء خصوماً لكاتب لا تربطهم به علاقة شخصية وربما لم يقرأوا له شيئاً، كما لم يكن معروفاً فى مصر، من قبل صدور هذه الرواية؟، صحيح هناك بعض الأقلام ركبت الموجة والبعض الآخر إنساق فى الهوجة فكتبوا دون أن يقرأوا الرواية والبعض الآخر كتب بوازع الغيرة الدينية، لكن هناك من كتب دفاعاً عن حرية التعبير ودفاعاً عن الكاتب دون أن يعرفه ومنهم من قرأ ومن لم يقرأ أيضاً!.

بعد أن استطرد الناقد فى بلورة التسامح الإسلامى تساءل: كيف يكون الروائى حيدر حيدر الكاتب المسلم مستفزاً للشعور الدينى؟ فأرجع حدة مشاعر الإبداع فى هذه الرواية إلى الشعور باللوعة والاحتراق والأسى والغضب من المصير الذى لا يرضاه الإنسان لنفسه أو لمن يحبهم والحزن العميق المستمد من أحزان الناس، وأن الرواية بحيرة من الدموع تفيض بما يعانيه المواطنون العرب فى مجتمعاتهم الراهنة من عذاب وتعب واضطهاد، كل هذه المشاعر الجارفة كما يقول الناقد والتى تملأ الرواية من أولها إلى آخرها هى فى النهاية روافد من شعور دينى عام يدعو إلى محبة الناس والعمل على تحقيق الخير لهم وصيانة كرامتهم ودفع العدوان عنهم وقد تكرر ذلك كثيراً، لكن على الرغم من أن هذه المنطقة تختلف حولها وجهات النظر النقدية إلا أننى أتفق مع الأستاذ النقاش على اعتبار أن الكاتب حيدر حيدر حاول أن يوظف أكبر قدر من حرية التعبير فأطلق العنان للسان أبطاله وترك لهم كما يقول-الحبل على الغارب- وأفاض كثيراً على لسان أنا السارد باعتبار أنه مهموم ومثقل بقضايا العروبة، لكن سؤال الفن يفرض نفسه على المناقشة لأن إجابته غابت فى هذه الرواية التى قرأتها مرتين، لذلك أعود لبداية الكتاب ص ٢٤ تحديداً لأثبت اختلافى مع الرأى السابق مستنداً على رأى الأستاذ النقاش، أيضاً أتفق معه فى قوله أن كاتب الرواية أقامها(على التعبير العنيف والاستفزازى واستخدم الصراخ والشعارات والصراحة والوقاحة) وأضيف من عندى الإفراط فى المكاشفة والمغالات فى مزاعم بعض الأبطال فى أحاديثهم حول

رجاء النقاش: منظومة النقد الحيوى

الدين والجنس دون أن يكون هناك ما يقابلهم من تأكيد على قيم جمالية أو فكرية، فهل الكاتب الذى يكتب رواية بهذه الضخامة يعجز عن التمكن من التوظيف الفنى؟.

وقبل أن أجيب أعود إلى أولى الحقائق الأدبية الثلاث التى انتهى إليها الناقد الكبير رجاء النقاش والذى قد استحى أن يعيد استعمال كلمة حيدر من نصه الروائى فى كتابه النقدى فشفرها إلى خاء فى خاء وهى مفهومة لمن قرأ الرواية، هذه الحقيق يقول فيها ص ٣٥ فى رواية"الوليمة" استطردات تبعث على الملل فى كثير من الأجزاء، والرواية تعانى من الاندفاع وراء التعبير العاطفى العشوائى تجاه الأشخاص والأماكن والأحداث والمشاعر المختلفة مما أدى إلى شىء من الصعوبة فى قراءة هذه الرواية، والإحساس بأنها كان يمكن اختصارها إلى النصف على الأقل، دون أن تفقد شيئاً من عناصرها الإيجابية المؤثرة، معنى هذا أن غياب الإجابة على سؤال الفن الروائى داخل النص أسلوبياً على الأقل ولجوء الكاتب إلى كل هذه المباشرة الفجة لحد السقوط فى التقريرية يتعارض مع ما ذهب إليه الأستاذ النقاش الذى حاول بهدوئه ودماثة خلقه أن يخفف من حدة موقف الكاتب حيدر حيدر حين قال بأن لجوءه إلى الأساليب التى تعبر عن الخيبة أفلت منه الأمور، بل إن الناقد عاد ليؤكدها بأن الأمور انفلتت من بين يدى حيدر حيدر بالفعل فاندمج مع شخصياته حتى نسى مالا يجوز أن ينساه، بينما إجابة سؤال الفن متحققة فى رواية" ذاكرة الجسد" وتعتبر من أهم عناصر نجاحها رغم أنها صورة من رواية" الوليمة" وهو ما يعنى تواضع رواية الوليمة التى قامت على النظر للواقع من منظار أسود يرى الواقع حطاماً فإنه يقطع الطريق على الأمل فى إعادة الحياة لهذا الواقع وإمكانية إعادة بنائه، خاصة حين يُعمق شخصية "مهيار" على هذا النحو من التداعى والتحلل والبذاءة والفجور دون أن يكون لكل ذلك دلالة تجعل المتلقى يتمسك بتلابيب الإصرار بل يستسلم للانهيار، كما أن النزوع التحريضى الذى يسيطر على التوجه الماركسى للأبطال لا يقيم حالة فنية يمكن أن يتعاطف أو يتوحد معها المتلقى، بل إنها تكشف أيضاً عن مزاعم ذاتية تصر على فرض نفسها دون مبررات للقبول بها!.

كذلك فإن سقوط الرواية فى قيود الحزبية السياسية كما يقول الأستاذ النقاش عطل التدفق الفنى للرواية وأوقف نموها الطبيعى، وهذا ما يتفق مع وجه نظر هذا المقال ويؤكد غياب الإجابة على سؤال الفن كما سبقت الإشارة، وقد عاد الناقد إلى هذا السقوط مرة أخرى فى ص ٨٢ ليقول.. (فى الجزء المهم والأساسى من هذه الرواية محاولة لتقديم صورة مؤثرة للتكفير والهجرة ولكن على الطريقة الماركسية وليس على أساس التطرف الدينى) وهذا صحيح، ثم دلل أيضاً على هذا السقوط الحزبى عبر مقال للروائى العراقى(عبد الرحمن مجيد الربيعى) بحثاً عن جذور هذه الحزبية، وقد نشر هذا المقال بجريدة"الزمان" فى ١٩/مايو/ ٢٠٠٠ بلندن فسرد فيه تاريخ حيدر حيدر السياسى حيث تبين أنه كان بعثياً من أنصار(صلاح جديد) ثم انتهى به المطاف بعد سقوط صلاح جديد إلى الجزائر ليقيم فيها عدة سنوات ويتمركس خاصة وأن مرحلة السبعينيات التى كان موجوداً إبانها كانت مرحلة مد يسارى جزائرى لا مثيل له فى تطرفه ولهذا بدأ انحياز الكاتب الواضح للماركسيين داخل روايته!.

ينتهى الناقد(رجاء النقاش) من قرأته لرواية" الوليمة" فى منظورها الحزبى إلى نتيجة هامة وهى أن الحزبية الصارخة على هذا النحو تؤدى بالأديب الملتزم بها إلى فقدان رؤيته الإنسانية الواسعة الشاملة وتحرمه من أن يتعامل مع الحياة بقلبه وعقله تعاملاً مباشراً-واتفق معه تماماً فى قوله على أن- هذه النظرية الحزبية الضيقة خنقت الرواية وأفسدت الكثير من بنائها الفنى والإنسانى والموضوعى-لكن هذا الاتفاق يكتمل بفتح الطريق إلى مناقشة تجربة الكاتب الإبداعية فى عمومها للتوقف عندما إذا كانت الحزبية تقود التجربة فى أكثر من نص أدبى أم

لا، أما إذا ظل الحوار النقدى محصوراً فى إطار نص"الوليمة" فإن الحكم على حزبية الرؤية الإبداعية يتوقف على طبيعة هذه الحزبية وأبعادها على اعتبار أن النص الروائى معنى هنا بمرحلة تاريخية محددة، وبالتالى فإن تناولها فى حدود النص بكل ملابساتها لا يحسم هذا التحزب حتى ولو كان الكاتب ينتمى إيديولوجيا لهذه المرحلة فإن فنية التوظيف تظل هى الفيصل، وهنا أعود إلى منطقة الاتفاق مع الأستاذ النقاش لأؤكد على أن الكاتب اقترب فى هذه الرواية من حزبية أبطاله فعلاً لدرجة التوحد لأنهم عزفوا سيمفونية مزاعمهم على وتر إيديولوجيته، لذلك تعامل بطلاقة مع فجاجتها الماركسية التى أطلقت لتطرفها العنان عبر خطاب روائى مقذذ وممل فى مباشرته، لدرجة انحرفت بالرواية فجعلتها منشوراً سياسياً فكان من الطبيعى أن يكون الحوار على هذا النحو من الابتذال الحرفى جلسات الغرف المغلقة، لذلك فإن توحد الكاتب مع الحزبية ورطه فى عدم القدرة على البقاء فى إطار ما يجب أن يكتب فى رواية يتداولها العامة من مختلف التوجهات.

القسم الثانى والطرح العالمى لقضية الحزبية:

انتقل الناقد رجاء النقاش إلى استكمال مناقشة الحزبية السياسية فى الأدب عبر طرح نظرى عام للعالم العربى على اعتبار أن كل اتجاه أو مذهب له أدبه الذى يلتزم به ويعبر عنه، وقد بدا ذلك واضحاً بالعالم العربى فى القرن العشرين حيث أثبت تاريخ هذا القرن أن جميع الآثار الأدبية الحزبية كانت آثاراً تافهة لا قيمة لها، لأن الحزبية الأدبية فى العالم العربى شأنها شأن الحزبية العالمية ضيقة ومتعصبة على الطاعة والخضوع للتعليمات.

ثم توقف بتأمله النقدى عند البعد الأخطر للتأثير العالمى الممتد لهذه الحزبية على اعتبار أن حزبية الأدب لا تنتج أدباً ضعيفاً فقط، بل إنها تمتد لتدمر الخارجين على مفاهيمها وتحاصر من لم يتلاقى مع أفكارها وضرب مثلاً بروسيا الذى يشتهر شعبها بحساسيته وعمق انفعالاته وروعة ذوقه وعبقريته الأدبية والفنية، ورغم ذلك فإنها فى ظل الشيوعية لم تقدم أديباً عظيماً واحداً، بل إن(الشاعر: مايكوفسكى) الذى كان مؤيداً للشيوعية وكان فى نفس الوقت مؤمناً بالمبادىء الإنسانية انتحر لأن النقاد الحزبيين أهانوه واتهموه باعتباره "فالتا" من الحزبية الأدبية، بل إن هذه الحزبية لم تتردد فى اتهام الثائرين علها بالعمالة والخيانة، كما توقف أيضاً عند بعض الأسماء ووجهات النظر الثائرة على الحزبية منها على سبيل المثال الكاتب الإيطالى(إجنازيو سيلونى) صاحب رواية(فونتمارا) الذى قال وهو يحاول أن يوضح لإحدى مديرات النشر الحكومية أثناء زيارته لموسكو.. (أن الحرية هى إمكانية الشك، إمكانية الوقوع فى الخطأ، إمكانية البحث والتجريب، إمكانية أن يقول الإنسان"لا" لكل سلطة أدبية كانت أو فنية أو اجتماعية أو سياسية أيضاً).

وقد أكمل الكاتب سيلونى مفهومه لرفض الحزبية بتقديم مبرر فنى عال لرفضه حين قال... (قد لا يميز الناس كثيراً بين النظريات والقيم، إلا أن الفرق بينهما كبيرا، إنك على أساس النظريات يمكن أن تؤسس مدرسة ، أما على أساس القيم فيمكن أن تؤسس ثقافة أو مدينة أو حضارة، وأن توجد طريقة لمعيشة الناس مع بعضهم البعض.

وتعكس قصة (حرية الأدباء بالتليفون) ضوءاً جديداً على الأزمة بسردياتها المثيرة والمحزنة من خلال أمثلة توقف عندها الناقد منها واقعة اتصال(ستالين) بالأديب الروسى(إيليا اهرنبورج) فى منزله فلم تصدق زوجته، حيث تصورت أنه واحد يمزح وتبين أنه هو فعلاً اتصل ليبدى إعجابه برواية الكاتب(سقوط باريس) وطالبه بأن يظل مستمراً فى كتابة مثل هذه الكتب المهمة، هذه المكالمة جعلت حياة الكاتب تطول وتتحرر من القهر والضغوط خاصة وأن أصحاب"العنق القاسى" من الحزبيين السوفيت كانوا يطالبون برأسه مثلما طالبوا برؤوس لغيره ولم يلحقها تليفون ستالين قبل أن تفصل وهى قصة تعكس غياب القوانين الحامية للحرية، أو أنها موجودة لكن معطلة

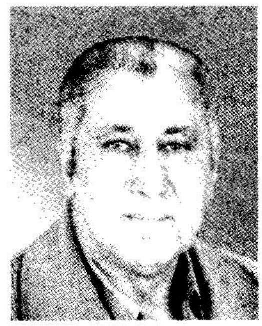
رجاء النقاش:
منظومة
النقد الحيوى

كما تعكس دلالة نسبية لتدخل السلطة مع أو ضد حسب رؤيتها وثقافتها ومصالحها، أى أن حياة الكاتب وإبداعه ربما يخضعان للتقلبات السياسية والأهواء السلطوية!.

إن المناقشة النقدية الحزبية فى الأدب والاستشهاد بوجهات نظر ومواقف لأدباء عالمين مرموقين إنما يستكمل بها الناقد رجاء النقاش أبعاد دراسته النقدية لأزمة الروايتين متكئاً على قوله(الأحزاب التى تقتل حرية الأدب والأدباء إنما تقتل نفسها دون أن ترتدى ذلك، وهو الخطأ الأول الذى تقع فيه حين تحرم الأدباء من حريتهم واستقلالهم الروحى والذى بدونه لا يوجد أدب ولا أدباء)، كما أنه فى طرحه المتعدد يتوقف عند واحد من أهم أسباب أزمة رواية"الوليمة" تحديداً وهو التلقى الأحادى للنص باعتبار أن جمهور الحزبية الأدبية يحكم على العمل الفنى من نظرته الضيقة فإذا لم تنطبق عليه فهو عمل خارج على كل المفاهيم الأدبية، فدعم مفهومه برأى الكاتب الفرنسى(أندريه جيد) بعد زيارته للإتحاد السوفيتى عام ١٩٣٦ فثار على الشيوعية بعد أن كان من أنصارها حين وجد عقول الناس مدربة على المطاوعة والامتثال بشكل طبيعى حتى أصبح الإنسان كما يقوم الكاتب إذا تحدث مع روسى كأنه تحدث مع الجميع!

كما تبين فإن الناقد الكبير(رجاء النقاش) اعتمد فى هذا الكتاب منهج- الروى النقدى- عبر أسلوب واضح طيع ولغة رشيقة فى بساطتها ودفاقة فى تعبيرها عن التحليلات والأفكار والتحليقات والتأملات التى وظفها من أجل بلورة رؤيته وما ذهبت إليه من تفصيلات انتهت بنفس المستوى إلى نتائج ثم ترك لقارىء الكتاب مساحة للمشاركة فى استنتاجها والاستمرار مع الكتاب حتى النهاية، كما أن تعدد زوايا التناول والتحليل النقدى للروايتين على مستوى العلاقة بينهما التى أثبتها علمياً أو موقفهما كنصين منفردين من الحياة الأدبية والعلمية الإبداعية وما أحاطها من شكوك وملابسات فى هذا الكتاب من المنظور القومى والسياسى والإنسانى والفنى والاجتماعى إنما يؤكد على أن النقد الأدبى لم يزل بخير فى عالمنا العربى رغم كل هذه الضبابية والفجاجة الحزبية، وأن توقف ناقد فى قامة(رجاء النقاش) أما قضية شائكة على هذا النحو البالغ الحساسية دون أن يتحزب حتى لوجهة نظره إنما يضيف تأكيداً جاء فى وقته تماماً على يقظة الضمير ويبعث برسالة رفيعة المستوى لبعث روح المسئولية النقدية التى وللأمانة ما تزال متوقدة عند القلائل من نقادنا.

وإذا كان الحديث عن التمكن فى التناول والتوقف عند الجوانب والعناصر التى تبلور بنائية الدراسة النقدية كما يجب فى هذا الكتاب لا يضيف إلى الناقد(رجاء النقاش) بعد هذا التاريخ الطويل والحافل فإنه يضيف إلى الآخرين الذين آثروا التزام الصمت فى توقيتات لا يعد فيها الصمت من الحكمة!.



◆ سمير بسيونى ◆

رفقى بدوى ورحلة البحث عن «اليوتوبيا»



رفقى بدوى

البطل عند القاص: رفقى بدوى محبط. إنه فى رحلة بحث لا نهائية عن الصديق الوفى.. الزوجة المحبة.. العمل المناسب لتطلعاته.. الأبناء البررة بآبائهم. إنها رحلة تبدأ وتنتهى إلى لا شىء لتواصل ثانية البحث.. بلا جدوى.

فى بياع الحلوين لا يحسن البطل الذى هو بلا اسم سمة معظم أبطال قصص رفقى بدوى لا يحسن سوى بيع الملابس وخلافه للموظفين زملائه. بينما لم يتأقلم مع وظيفته عن قصد. يقول الراوى: منذ عُين معنا بالإدارة منذ ثلاث سنوات ثم تكليفه بالصادر فتعمد أن يوجه البوستة توجيها خاطئا، فسبب لنا الكثير من المشاكل التى بسببها وقع عليه الجزاء فى الشهر الأول لتعيينه، ولما زهقنا منه لم نعد نحيل إليه أى عمل لنجنب أنفسنا المشاكل، ونجنبه الجزاءات، حتى لا يفصل قبل تثبيته ويقطع عيشه. (ص: ١٠).

والحقيقة لم يكن هذا السبب الوحيد الذى جعلهم يتغاضون عن غيابه، فهو بمجرد تثبيته جاء إلى مقر العمل بحقيبة كبيرة، أخرج منها خمس شنط بلاستيكية سوداء، لصق بكل شنطة ورقة باسم أحدنا، وأعطى المدير شنطة، وقال بحياء هذه هدية لسيادتكم بمناسبة صدور قرار تثبيتى «ص: ١٠» إنه أستاذ فى التجارة. فاشل فى الوظيفة.. ولأنه اختار ما يحب فقد أعدّ للأمر عُدّته كخبير بهذه الأمور.

رفقى بدرى
ورحلة البحث
عن «اليوتوبيا»

(١)

«معلوم لدينا أنّه يسوى أموره، ويدفع الشهرية للجالس على ساعة التوقيع، فيوقع له يوميا فى الحضور والانصراف» «ص:٩» وبسبب ذكائه، وأنه «مجامل إلى حد بعيد» ص.١٠، «لا نكترث لحضوره أو غيابه».

لم يفت القاص أن يستعرض مهارة بطله فى التجارة، إنّها مهارة من شكل خاص: «يفتح حقيبته الكبيرة، ويخرج من داخلها للموظفة التى يجلس بجانبها شنطة بلاستيكية سوداء كتب عليها اسمها والثمن. «ص:١١» وتظهر مهارته ليس فى براعة التعامل ولكن فيما هو أهم من ذلك.. «لم تسأل إحداهن نفسها كيف عرف زوقها، ومقاسها، بل حتى مقاس ابنتها، أو الألوان التى يفضلنها والخامات سواء كانت محلية، أو مستوردة. ولمهارته فى العرض، فهو ماهر فى الطلب:

يمر على المكاتب مرتين فى الشهر.. الأولى بالشنطة المعبأة باحتياجاتهن التى لم يطلبنها، بل التى اختارها بحدسه ومهارته.. قائلا: «بياع الحلوين وصل» فيستقبلونه بوجوه بشوشة.

المرة الثانية.. يوم صرف المرتبات يستقبلنه بوجوه متكدرة ولكن.. ودوام الحال من المحال.. الإحباط سمة أبطال رفقى بدوى.. المقترحات تؤدى إلى نهايات متساوية ومتوازية إنّها الدائرة التى يدور فيها أبطال قصصه.

بدأت القصة «لا أحد يعلم بغيابه، ولا أحد فى الشركة يسأل عنه.. «ص٩» وتكتمل الدائرة.. فى كل مرّة يصعد سيزيف بالحجر إلى أعلى الجبل.. ثم يتدحرج منه إلى أسفله.. بالرغم من أننا لم نكترث لحضوره، أو غيابه إلا أنه عَوّدنا على رؤيته مرتين فى الشهر، ومَرّ الشهر والشهر. ولم يدخل علينا. «ص١٤».

(٢)

يا لقساوتك وجحود الزوجة والأبناء.

إنّه يرقد فى المستشفى.. ينتظر زيارة الزوجة الحبيبة.. الأهل.. "كانت عيناى على أُكرة الباب، وأذناى تستجديان التليفون... ومع حركة الأكرة أنظر أسفل الباب لأشاهد ذيل فستانك الوردى الذى أحبه، ومع رنين التليفون أتلهف لسماع صوتك الذى انتظرته منذ أن دخلت تلك الحجرة «ص:١٧».

ولكن.. اقتصر رنين التليفون على «أصوات عملت بكل قوة على أن تسكننى تلك الحجرة إلى النهاية..

وإذا كانت العين والأذن تستجديا فى أول القصة وصول الحبيبة همزة الوصل بالمجتمع الخارجي ولكن هذا لم يحدث.. "يا لقساوتك ألا تتعجلين رؤيتى.. فلقد مضى العام الذى تبقى لى.." ص,١٨

إنّه الحب السلبى، والحنان المفقود لقد أدّى دوره.. ويجب أن ينتظر النهاية وحيدا

(٣)

أما فى «بالأمس فقط «ص:٢١» نجد بطلى القصة فتحى ونادية زملاء الأمس.. فى القصة الماضية كان جحود الحبيبة وهنا كان وفاء الزميلة التى بادرت بالاتصال بعد أن أحيلا للمعاش وأصبح الزملاء بين محال إلى المعاش ومن توفاه الله..

وها هو فى بداية القصة.. "استيقظت حين رنّ التليفون" ص,٢١. وتجىء النهاية الدائرية.. بالأمس فقط.. حينما رن جرس التليفون استيقظت على صوتها تحدثنا عن زملاء عشنا معهم وأكلنا معهم أحيلوا للمعاش أو انتقلوا لرحمة الله.. بالرغم من أننا كُنّا معهم بالأمس فقط. «ص:٢٢».

إنّه التليفون السلبى فى يالقساوتك.. والإيجابى الذى يحمل الكثير من السلبية فى بالأمس فقط.

إنّه الوسيلة الوحيدة المتاحة للاتصال بعد أنْ فقد المعايشة وأصبح اجترار الذكريات هى القوت لتغذية ما بقى من الروح.. وكل هذه الذكريات كأنّها كانت بالأمس فقط ويبقى الاسمان اللذان تفردت بهما هذه القصة فتحى أو فوفو ونادية.. وعلاقة ود قديمة كان يحسده عليها الزملاء.. يحمل له هذه العلاقة.. رنين جرس.. ولا يتطرق الحديث إلى موعد للقاء اكتفاء بذكريات كأنّها كانت بالأمس فقط وعندما

نتساءل: لم انفردت هذه القصة بذكر الأسماء؟.. وتكون الإجابة هى: فوفو اسم الدلع الذى يوحى لنا بطبيعة العلاقة الحميمة التى كانت تربط بينهما.. والتى رنّ الجرس فى منفاه ليذكره بها.

(٤)

فى قصة غربة

وعلى نفس المنوال.. والدائرة التى يدور فيها الإنسان مزاولا رحلة شقائه.. الإنسان الذى يعيش فى غُربة مستمرة.. إنّه يحمل شقاءه فوق ظهره- حين أيقنت «ما لذى أيقنه لا يقول لنا القاص شيئا.والقارئ يكمل ما يريد مع القاص" "حين أيقنت لملمت أشيائى فى حقيبتى.." إنّها أشياء.. أى أشياء هذه ألقيت على جدران الشقة نظرة أخيرة ومضيت «ص٦٥» لقد ترك خلفه الزوجة والابن والابنة.. فقد الحنان والتواصل معهم.. ولم يفقده مع جدران الشقة!! وألقيت على جدران الشقة نظرة أخيرة ومضيت..!! القاص يختصر الحادث.. بل لا يذكره.. لماذا ترك الزوجة والأبناء.. لماذا لم يحاولوا استعادته؟ "وعلى درجات السلم انتظرت، كنت واثقا أنّهم سينادون علّى...... ولما مرّ وقت ليس بالقصير.. اتفطرت عيناى..بالدموع.. ونزلت" «ص٦٥».

كان من الممكن استخدام الفاء فنزلت.. ولكن جاءت الواو.. التى تعطى فرصة أكثر لمحاولة الرجوع، ولكن ينتهى الأمل.. لقد تآمرت عليه.. وانضم الطفلان إليها.. فلم يعد له مكان.. حين انسحبا من جانبى، ووقفا عن يمينها وعلى يسارها.. مضيت. «استخدام حروف الجر". ص٦٦

ولكن هل حدث الخلاص.. هل يبدأ حياة جديدة ولكن كيف.. البطل محاصر دائما.. منفى دائما.. محبط دائما.. فعندما يجلس على النيل.. الذى ألهم الشعراء أجمل قصائدهم.. النيل.. الخير.. النماء.

و"يغفو من فرط التعب يستيقظ على لكمات وصفعات وركلات.. والضابط.. الزوجة.. الأبناء.. يأمر: "فرمونى فى البوكس مغشيا على" ص,٦٦

لقد فقد كل شىء حتى نفسه.

"حين أُمرنا بالخروج والوقوف صفا أمام الضباط الكبير.. ضابط الأمن.. وأى أمن"!! قدَّم كل منا هويته فبصق على صورنا.. ومَزّق بطاقات الهوية.. ص:٦٧ لهذا كانت البداية التى لم نفهمها أولا:

حين أيقنت.. لملمت أشيائى فى حقيبتى... ص:٦٥ إنه الرحيل.. ولكن إلى أين؟.. إنه يطلق المصرخة التى أطلقها محمود حسن إسماعيل فى ديوانه الأول.. أين المقر؟..

(٥)

هل الملاذ هو أن يمحو من ذاكرته كل الأشياء السيئة؟ عندما حاول ذلك لم يتبق له شىء هى عملية "الكانسلة" لقد وجد نفسه طالبا فاشلا، وحبيبا مخدوعا، ومنهزما فى معركة ٦٧، وعاد أخوه مبتور الساقين والذراعين. ثم موظفا مقموعا وزوجا ضعيفا، وأبا منكسرا ويرتعد فى قسم الشرطة أو عندما يقف أمام أى مسئول، ويبكى على شهداء الانتفاضة الفلسطينية ويبدو عاجزا أمام ما يجرى فى العراق.. وينتهى بالمعاش فيقف ذليلا فى طابور طويل لصرف معاشه... ويعود إلى منزل العزبة.. مع زوجة يستفزها أو تستفزه.. وعندما يتم كنسلة هذه الأشياء كلها.. ماذا يتبقى له؟.. وأى حياة هذه؟... يقول فى نهاية قصة كانسل: "عدت مهملا كما جئت.." إنّه يخرج بنا من الإحباط الشخصى إلى الإحباط العام.. معركة ٦٧ قضية فلسطين.. احتلال العراق.. وموقفنا العاجز أمام كل ذلك.. البداية تحمل نتائج النهاية بين طياتها .."عدت مهملا كما جئت"..

٦ (أ)

نجىء عند قصتين متفردتين فى المجموعة.. حيث ينقلنا القاص إلى جو صوفى.. فهل هذا هو الملاذ؟؟

قصة بصرى اليوم حديد(٣٧) وكشفت عن غطائى (٤٥) فى القصة الأولى.. البطل على فراش الموت.. وهناك جملة محورية تتكرر فى القصة بتنويعات مختلفة: إكليل من الشوك ينغرس فى صدرى وينزع.. ثم تتوالى ذكريات الحياة لا يغلفها أى زيف.. بعد ربع قرن.. تنتظر الزوجة همود الجسد حتى: "تخرج أرملة.. فتستحوذ على شقتى ومعاشى.."

رفقى بدرى
ورحلة البحث
عن «اليوتوبيا»

ص,٣٨
الأبناء يتململون...
ثم يخرج إلى محيط أكبر.. الزملاء.. الذين يكتبون حسب المواصفات والذين نسميهم "كُتَّاب السلطة"، يراهم وهم يقبضون ثمن ولائهم.. ورأى من يدعون محاربة الفساد وهم الفساد نفسه (٣٩).. مجتمع الزيف والنفاق..

وعلى الرغم من أنّهم سيقولون: "ارتحنا من شرّه".. إلا أنّهم يتساءلون.. لو رحل كل الشرفاء فلن يبقى إلا من هم على شاكلتنا.. فكيف نرتزق؟.. حقها إن وجود الشرفاء لازم لمجتمع فاسد. لقد عاش ما عاش ثم اكتشف "..فشهدت شهوتى، وشهدت غريزتى، فوجدتنى فرّطت وأفرطت، ولم أحقق ما متع الجسد، أو ما أمتع الروح". حتى علاقاته النسائية كلها زيف وخداع، فهذه النساء اللاتى مررن بحياته.." لم تحببنى إحداهن، أو تضح من أجلى أخذن ما استطعن أخذه ومضين..(٤٠) ولكن تبقى "الأم": تاق رأسى إلى حجر أمى فاستبقيته، ذقت حلاوة النوم فى حجرها، ولا أدرى كم لبثت، فلقد سكنتنى الطمأنينة، واستيقظت على دموعها تتساقط على وجهى، ويدها تمسد جسدى ورأسى، ففاضت روحى لهفة لعناقها، فأقامتنى وانحنيت ألثم كفّها، وانهمرت دموعى.. فترقرقت وانتظم السر فجاء الشهيق، وخرج الزفير،... وبرئت من الألم ...إذا كان خلاصة فى الموت.. فقد برىء بفضل دعاء الأم ولكن لأنّه مرّ بمرحلة.. "فبصرك اليوم حديد"، فقد أقدم على ما كان يجب أن يقدم عليه بعد أن تعافى وهو ما لم يكن ينتظره أحد..

"صليت.. ثم أغلقت الباب علىّ.. ووضعت بعض ملابسى فى حقيبة «الحقيبة الملازمة لها فى كل القصص» وكتابا واحدا علقتها على كتفى.. وفتحت الباب، فاشرأبت الأعناق.. وفرحت وجوه.. وتجهمت وجوه «٤١».

٦ (ب)

فى- كشفت عنى غطائى.. هى قصة الصديق الذى تنسيه أموال الغربة وفاء الأصدقاء.. قصة تتكرر دائما..

وتبدأ الدائرة.. هاتفنى وحدد الموعد والمكان... «ص:٤٥» هذا الموعد والمكان بعد عشرين عاما يقوم له ببعض الأعمال المتعلقة له فى الوطن عن طريق الخطابات والمكالمات التليفونية، ويكون اللقاء.. «فحرصت على أن أطلب أرخص المشروبات، وأصررت على دفع الحساب بالرغم أنّ هذا الأمر سيرهقنى «٤٦» حدثه عن مصروفات البيت التى تكلفه عشرة ألاف جنيه فى الشهر.. المهاتفة الثانية حاول أن يتهرب منها لا يملك سوى ثلاثة جنيهات.. إلخ.. فذهب.. ولم يستطع المقاومة.. وطلب منه سلفة ألف جنيه.. وكان الرد الفورى «حتشم بيهم ولا إيه؟» وهكذا أصبح عاريا أمامه..

وتنتهى القصة.. لم يعد لمهاتفتى.. ولم يسألنى اللقاء ولم يعد يلح فى اللقاء..

كان الهدف من هذا الصديق المليونير أنْ يُعريه.. وها هو أصبح عاريا أمامه.. فلم يعد فى حاجة إليه فليزاول لعبته مع شخص آخر....

يعود بطلنا وقد فقد آخر ثلاثة جنيهات كانت معه.

(٧)

القصة عند رفقى بدوى شديدة الكثافة.. فى عبارات مقتضبة قليلة يقول لنا الكثير.. البناء المعمارى عنده دقيق لا ترهل.. لذا لم نجد القصة تستغرق عنده سوى القليل من الصفحات.. عدا قصتين فقط.. «رجبيل بن راشيل» وكانسل.. وهو بهذه المجموعة وما سبقها أفرد له مكانا يستحقه عن جدارة بين كتاب القصة الجادين.

أزمة النقد العربى وسؤال المعاصرة

المشاركون فى الندوة:

د. نبيلة إبراهيم - د. محمد عبد المطلب - د. أحمد عتمان



أعد ورقة الحوار
وأدار الندوة:

د. علاء عبد الهادى

فى ظل التطور الذى تشهده تقنيات الكتابة الإبداعية، وتطورات النظرية النقدية المعاصرة، زاد الاحتراب بين طرفى الثنائية المعروفة "التراث/ المعاصرة"، وكان العداء بين ممثلى الجديد، وحراس القديم، تجلياً لعجز الحركة النقدية العربية عن التوفيق بين استيعاب التراث النقدى العربى استيعاباً نقدياً من جهة، وتمثل التراث النقدى الغربى، بأسسه المعرفية والفلسفية، من جهة أخرى، وهذا ما منع خطابنا النقدى العربى المعاصر الوقوفَ من كليهما موقف المساءلة، والمراجعة الفاعلة لا الناقلة، سواء على مستوى التطبيق على النصوص الإبداعية، أو نقد النقد على المستويات النظرية. وكان من تجليات هذا الاحتراب وقوف فريق نقدى وإبداعى مؤثر موقف العداء من الاجتهادات الأدبية والنقدية الجديدة التى خاصمت آليات الاحتذاء، وطرائق الكتابة المعتادة، فضلاً عن تجاهل الإبداعات الأدبية، أو الاجتهادات النقدية، التى تمثل خرقاً لحدود الأجناس القارة، والمناهج النقدية التقليدية المعروفة، وذلك لقيامها على غير مثال امتثلته، أو مقدار احتذت عليه.

د. علاء عبد الهادى: نرحب فى اتحاد الكتاب بضيوفنا الأساتذة الأجلاء د. نبيلة إبراهيم، ود. محمد عبد المطلب، ود. أحمد عتمان، وقد اعتذر اليوم عن عدم الحضور لظروف طارئة د. الطاهر مكى، ود. نهاد صليحة. ونبدأ ندوة اليوم حول "أزمة النقد العربى، وسؤال المعاصرة" بالنقاش حول ورقة الحوار المرسلة إليكم وهذا نصها:

تفتح أية ممارسة نقدية أصيلة أنساق المجتمع المعرفية المغلقة، وهذا ما يوقفها دائماً أمام نتاجها الثقافى، موقف المساءلة والسؤال، ذلك لأنها السبيل الوحيد إلى نقض اليقين الجمالى، ومحاربة الركود المعرفى، وكل ما يؤدى إلى التخلف الاجتماعى، ويظل على أية حال الوعىَ النقدى، مشكلة اجتماعية فى الأساس، لا يمكن دعمه دون فتح الأنساق المعرفية كافة، للبحث والمساءلة.

وقد انتصر -فى الواقع الثقافى العربى- الاتجاه التعليمى القائم على اختزال النظرية النقدية إلى خطوطها العريضة، فضلاً عن تبسيطها المخل، على غيره من اتجاهات، وذلك دون الالتفات إلى شروط إنتاجها، وهذا ما أدى إلى اتكاء عدد من نقادنا الحداثيين بخاصة على خطاب نظرى جاهز، اختزل النظرية -وذلك فى أفضل تجلياتها المنقولة- إلى مجموعة عمياء من الإجراءات، دون قدرة على تطويرها، أو الإسهام فيها، هذا الإسهام الذى لم يكن ممكناً دون احتكاك النظرية "بما صدق" إبداعى يتحداها على مستوى المنهج..

وأظننى لا أعدو الحق إذا قلت إنه من المحال الآن على أى ناقد جاد أن يتجاهل التجليات الفنية والأدبية الجديدة، التى يقف النقد العربى التقليدى الآن حائراً أمامها. وذلك فى ضوء نمو آفاق النشر والتداول الإلكترونيين المعاصرين، وهى نصوص لا تخضع إلى سلطة الأنواع الأدبية القائمة، ولم يكن فى مكنتها الظهور، قبل هذا التطور التكنولوجى الجديد، الذى حطم من خلال ما يفرضه من تداخل بين أنواع أدبية وفنية مختلفة، وآليات استقبال جديدة، وهجنة بين فنون كتابية ومرئية، عدداً مؤثراً من السياجات المعرفية، التى كانت تمنع عدداً كبيراً من الكتابات عن الولوج إلى ساحة الأدب، بوصفها ساحة رفيعة لخاصة أدبية، لا تتسع إلا لإبداعات مائزة، حددتها من قبل قيودٌ نوعية، وشكلية، صارمة.

فإذا ما اتفقنا على أن أى حوار خلاق حول موضوع أية مشكلة يبدأ من النظر إلى البيئتين المحلية والخارجية، للموضوع المطروح، تكون الإشارة إلى أهم مشكلات بيئتنا النقدية المحلية، وبيئة النقد العالمية، لها اقتضاء فى هذا السياق.

أما أهم مشكلات البيئة النقدية المحلية فيمكن الإشارة إليها على النحو الآتى:

١- عجزُ نقادنا الملتزمين بالمناهج النقدية العربية التقليدية عن استيعاب النصوص الإبداعية الحديثة المتوافرة فى بيئتنا الثقافية المعاصرة، تلك النصوص التى لا تخضع إلى الأنواع الأدبية التقليدية بخاصة، فلم تجاوز تطبيقاتهم النقدية على هذه الأعمال الشرح المباشر، أو التفسير.

٢- خفوتُ صوت النقد التطبيقى، وسيادة أصوات أساتذة النقد، فضلاً عن سيطرة ما يسمى بالأدب النظرى النقدى، بدلاً من الممارسة النقدية التطبيقية. بحيث أدى ابتعاد عدد من نقادنا - أو عجزهم- عن تطبيق النظريات النقدية المعاصرة على ما يمور به الواقع العربى الإبداعى المعاصر من نصوص، إلى الحفاظ على هذه النظريات فى بناها البدائية، وتداولاتها المدرسية فى أكثر صيغها يسراً، وأشد شكولها اختزالاً.

٣- اتكاء من سَموا "بنقاد الحداثة" على خطاب نقدى جاهز، اختزل النظرية إلى مجموعة عمياء من الإجراءات، دون قدرة على تطويرها، أو الإسهام فيها، وهذا ما وضع جيل النقاد الأكاديميين المعاصرين بين مطرقة القراءات النظرية المترجمة التى عابها ما عابها من تشويه، وسوء فهم، واستيعاب، وسندان القراءات التى قامت على التلخيص، والنقل، والانتحال، وذلك من خلال ما قدمه عدد من نقاد الحداثة الذين لم يحافظوا فى أعمالهم النقدية النظرية على الحدود بين التأليف والترجمة، فترجموا وهم يؤلفون، وألفوا وهم يترجمون، وهو وضع أدى إلى نتائج سلبية كان أهمها ضيق الرؤية النقدية العربية بدلاً من اتساعها.

٤- تأخر الاهتمام بالبحث العلمى على نحو عام، وهذا ما أثر على قوة العقل النظرى العربى -لو صحت التسمية- فالنقد الأدبى نقدٌ مشروط ببيئته الثقافية والعلمية، أى أنه تابع فى الحقيقة أكثر من كونه رائداً، وهو حقل يرتبط بتطور علوم أخر مثل علوم: النفس، واللغة، والإنثربولوجيا، والاجتماع، والفلسفة...إلخ. ذلك لأن حيوية هذه العلوم هى التى تخلق فعالية العمل النقدى فى واقعه الإبداعى، وهى فعالية اجتماعية فى مقامها الأول!

٥- كما يصعب فى هذا السياق أن نغض الطرف عن الجناح الآخر للمشكلة الذى يتمثل فيما راكمه التعليم الرسمى

أزمة النقد العربى وسؤال المعاصرة

بمراحله المختلفة فى المخيلة الجمعية الأدبية من أعمال نقدية قليلة الأهمية، وأعمال إبداعية متهافتة، ذلك بعد أن احتمى النظام التعليمى الأكاديمى بالتوفيق والاتباع، فخاف التجديد، وابتعد عن المساءلة النقدية، ملتمساً شعار "اتبعوا ولا تبتدعوا فقد كُفيتم"، الأمر الذى أسهم فى خلق ذوق جمالى متين لكنه عاجز -فى الآن ذاته- عن التعامل مع واقعه الأدبى بمستوييه النقدى والإبداعى.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مشكلات نقدنا المعاصر لا ترتبط ببيئتنا النقدية المحلية فحسب، بل ببيئة ما يسمى النقد الغربى أيضاً، التى يمكننا الإشارة إلى أهم مشكلاتها على النحو الآتى:

١- التناقص المستمر فى استثمار النظريات النقدية، ومناهجها المعاصرة، وهذا ما أدى إلى الحد من "منفعتها الحدية"، وفق المفهوم الاقتصادى للمصطلح، وذلك فى ظل التراكم الكمى النظرى الكبير فى النقد الغربى المعاصر. حيث ارتفعت حدة التضخم الذى عانت منه النظرية النقدية الغربية فى القرن العشرين بخاصة، وفق المعنى الاقتصادى للمصطلح، وأعنى هنا: قلة الجدوى التطبيقية مع ارتفاع حاد فى الاجتهاد التنظيرى، وهو اجتهاد جاء فى عدد من تجلياته منفصلاً عن التطبيق.

٢- التوليد المستمر للمصطلح النقدى من جهة، وكثرة التقسيمات المبنية على الأسس النقدية لنظريات سابقة، دون كبير اختلاف من جهة أخرى.

٣- اعتماد كثير من النظريات النقدية المعاصرة على علوم، كان ينظر إليها من قبل، بوصفها علوماً تقع فى خارج نطاق النقد الأدبى، وهذا ما وضع النظرية المعاصرة فى أطوار متلاحقة من التخلق والتحول، وحتم على الناقد المهتم بمناهجها إدراك التسلسل التاريخى للنظرية عند المنظر الواحد، بالإضافة إلى ضرورة وعيه بالأسس المعرفية، والفلسفية، والسياقات الإبداعية التى صدرت عنها هذه النظريات، فإذا أضفنا إلى ذلك التشابكات الداخلية العميقة على مستوى المدرسة الواحدة من جهة، وعلى مستوى المدارس المختلفة من جهة أخرى، خصوصاً فى علاقاتها التاريخية - تأثيراً وتأثراً- بعضها ببعض، فضلاً عن ارتباطها بالخطاب الفلسفى الحديث -الذى أصبح مطلباً لا غنى عنه لأى دارس جاد للنظرية النقدية المعاصرة- أمكننا أن نضع أيدينا على سبب من أسباب هذه الصعوبة المعرفية التى يقابلها قارىء النقود النظرية المعاصر، فى العالم الغربى بعامة، والعربى بخاصة، وهى مشكلة لا ترتبط بالنظرية على نحو مباشر فى الواقع، بقدر ارتباطها بصعوبة استهلاكها.

فى ظل هذا الوضع، ظهرت تيارات نقدية، هاجمت الرؤية الأدبية الضيقة التى أسهمت فى جعل النقد عاجزاً على المستويين: الاجتماعى والثقافى، وذلك عبر دفع الفكر النقدى إلى الاشتغال المنهجى والإجرائى إلى ما وراء حدود النقد الأدبى الضيقة ليهتم الناقد بدراسة النصوص الاجتماعية: كالممارسات المؤسسية، والأبنية الاجتماعية، وغيرها. وكان ظهور اتجاه "النقد الثقافى" مؤشراً لقيام ثورة جديدة فى النظرية، لم تقم على غياب الثقة بالنص حسب، بل قامت على غياب الثقة بالنقد ذاته، وذلك عبر توظيف مرونة منهجية واسعة، تقوم على مداخل متعددة الاختصاص، ممتدةً ببصرها إلى ما يجاوز الاهتمام التأويلى، وهذا ما منح معنى واسعاً لمفهوم الثقافة الأدبية، دون التخلى عن الاهتمام بمتطلبات القراءة الدقيقة فى الآن ذاته. ويرى المتأمل لاتجاه النقد الثقافى أنه محاولة، قد يدل الواقع على أنها لم تكن ناجعة فى محاصرة ما يطلق عليه "التضخم النقدى" للنظرية النقدية المعاصرة، فظهرت اتجاهات فكرية جديدة، وفلسفات حديثة، تحارب النظرية بعامة، وتقف ضدها..

وعلى الرغم مما أصاب هذا التناول من عموم، وما قد يخالفه من استثناءات، فإنه أشار فى مجمله إلى مجموعة من المشكلات التى تمثل تحديات جديدة تقف أمام الناقد العربى، وتجبره فى حقيقة الأمر على التفاعل، واتخاذ موقف، ونطرح هنا السؤال حول ما إذا كان الاهتمام النقدى بالإبداع العربى المعاصر قادراً على تطوير الخطاب النظرى النقدى العربى، والإسهام فى مشهد النقد العالمى، بما له من قدرة حفزية تؤدى -ضمن ما تؤدى إليه- إلى إنتاج نظرى، يشبك الواقع وأسئلته الجمالية، والاجتماعية، والثقافية، بالتجريد الكامن فى النظريات النقدية المعاصرة، الأمر الذى يخلق تراكماً نظرياً عربياً قادراً على إنتاج قيم فكرية فعالة، ومناهج نقدية جديدة، لا تغض الطرف عما يربطها بحراك إبداعها المحلى.

حاولتُ فى ورقة الحوار هذه أن أطرح للمناقشة عدداً من مشكلات بيئتىَ النقد: الداخلية العربية، والخارجية المعاصرة، وذلك فى ضوء ما يطلق عليه فى المجتمع النقدى العربى أحياناً "أزمة النقد العربى، وسؤال المعاصرة" وأفتح محاور الورقة للحوار..

د. محمد عبد المطلب: أود أن أبدأ حديثى بما أشار إليه د. علاء فى ورقته حول التراكم الكمى النظرى فى الخطاب النقدى الغربى المعاصر، وما أسماه تضخم النظرية النقدية الغربية فى القرن العشرين بخاصة، وما أسميه التكاثر النقدى، ولدىّ وجهة نظر هنا، هى إننا نستقبل للأسف الشديد كل ما يأتى إلينا من الخارج بصفته قضية مسلم بصحتها، لا تخضع للمناقشة، ولا جدال حولها. وفى تصورى أن النقد الغربى فى نهاية القرن العشرين قد مر بما مر به النقد العربى إبان مرحلة الضعف فى العصر المملوكى تقريبا، وذلك حين أولى عناية خاصة بالتقسيمات والتفريعات، التى باتت تغطى على اتجاه النقود التى تهتم بالمتن الأصلى، وبحركة المضمون فيه. وسأضرب لذلك مثالاً، هناك عشرات التقنيات، والمصطلحات المستخدمة الآن فى نقد النصوص السردية، وهى تقنيات متعددة، ومصطلحات كثيرة، فإذا افترضنا أن هناك ناقداً تطبيقياً استخدم من تقنيات السرد ومصطلحاته فى تحليل رواية من الروايات عشرين تقنية مثلاً، يمكننا أن نتصور صعوبة هذه القراءة التى يتحرك فيها الناقد من خلال عشرين مصطلحاً فرضهم تناوله على النص الإبداعى، ومدى صعوبة ذلك على المتلقين، وغالباً ما يتحرك هؤلاء النقاد من خلال هذه الخطوات كلها دون أن يكشفوا شيئاً، فى رأيى ان السؤال النقدى يظل مرتبطاً باستيعاب النقاد للنص.

تذكرنا هذه الكثرة فى عدد المصطلحات والتقنيات بما حدث فى البلاغة العربية، نعرف جميعاً أن البلاغة العربية لها ثلاثة مباحث هى البيان والمعانى والبديع، البديع بدأ بوصفه علماً يتابع البنيات الصوتية، والدلالية، والجمالية، فى داخل النص، لقد بدأت المحسنات البديعية قليلة ثم أخذت فى التكاثر والتوليد حتى وصلت فى العصر المملوكى إلى ما يزيد على مئة وخمسين محسناً، وهذا ما حصر أى تناول نقدى يتوخى قراءة النص من خلال هذه التقنيات والمصطلحات محصوراً فى مجموعة من الألاعيب، والحيل الشكلية، فيقول: هذا نص كلماته كلها منقوصة، وهذا نص كلماته غير منقوصة، وهذا نص كلماته منقوصة وأخرى غير منقوصة، وهكذا، هذه الحيل الكثيرة جداً تفسد النص النقدى إذا استخدمت دون وعى.

فإذا ما أخذنا علم السرديات مثالاً على مفهوم هذا التكاثر الاصطلاحى والتقنى، وجدنا بداية أن السردية فى الفن تقوم أساسا على التشويق والترقب، فإذا كنت تقول لى ما هو كائن مسبقا، فأين التشويق هنا..

هذا ما يفعله أحياناً النقاد الشبان، يجلس أحدهم على المنصة ويدرس الرواية ويقول الاستباق كذا، والاسترجاع كذا، التلخيص كذا، والمشهد كذا، ووجهة النظر كذا، والحوار الداخلى كذا، وأنا فى تصورى أن الاستباق مثلاً بالمعنى الذى يستخدمونه إفساد لجماليات السرد نفسها، بل إننى أتساءل عن الاسترجاع نفسه، هل هو مصطلح صحيح؟ فالاسترجاع معناه استرجاع القديم من الحاضر، فى حين إنه يصعب استرجاع القديم من الحاضر. والحذف! أيعد الحذف تقنية فنية أم تاريخية؟ ربما أفسدت كثرة هذه المصطلحات والتقنيات القراءة النقدية؟ وليس معنى ذلك أنى أرفض علم السرديات، أنا أريد من الناقد أن يتخفف منها لصالح النص ذاته، أن يدرس الراوى مثلاً من



د. نبيلة إبراهيم

الموضوع لا يرتبط بتأثرنا ببيئة النقد الغربى لسنوات طويلة فحسب، بل يرتبط بالثورة النقدية التى حدثت، ولم نشهد لها مثيلاً فى العالم من قبل. أما أهم مظاهر هذا التغيير فدخول الفلسفة بثقلها فى العملية النقدية، على نحو ساعد على تأصيل الممارسة النقدية تطبيقاً وتنظيراً، وهذا ما أسهم فى إرساء قواعد عدد كبير من النظريات والمناهج النقدية المعاصرة.

أزمة النقد العربى وسؤال المعاصرة

موقعه وعلاقته بالمؤلف، وعلاقته بالشخوص، وعلاقة الشخوص بالواقع الثقافى الذى تعيش فيه، ويمكننى أن أدرس أيضاً الحكاية وخلفياتها الثقافية على مستويات عديدة، وهكذا، ربما ينجح الناقد إذا اهتم بهذه العلاقات فى أن يقدم إلى القارئ نصّاً نقديّاً إبداعيّاً موازياً بدلاً من أن يقدم إليه مجموعة من التقسيمات التى لا تساعده على استيعاب النص، والإحساس بجمالياته.

لا يخص هذا الرواية فحسب، بل إن نقد الشعر مسه ما مس الرواية من تضخم فى المصطلح النقدى الشعرى أيضاً، فبات يخضع لتقنيات جاهزة يتعامل بها عدد من النقاد مع النص دون حساسية نقدية للنص ذاته، ولعل فيما كتبته من قبل عن النقد الأدبى وحرفة السباكة دلالة، لماذا! لأن السباك فى حقيبته أدوات يتعامل بها مع كل مفردات المنزل، هناك نقاد يذكروننى بما يحملونه فى حقائبهم من أدوات جاهزة بهذه الحرفة، وهذا ما جعل النصوص الأدبية تبدو واحدة على اختلافها، وذلك بعد نقدها وتحليلها، وهى فى الأصل متعددة، الأمر الذى جمد ممارسات النقد التطبيقى فى علاقاتها بالحقيقة الإنسانية التى لا تقبل الثبات مطلقاً، إن النزعة الإنسانية متغيرة فما نعجب به اليوم، قد نرفضه غداً، وما أرفضه اليوم قد أعجب به غداً. أردت هنا أن أشير إلى ما بات يشكل ظاهرة أرجو أن يُلتفت إليها.

لم يتجرأ الخطاب النقدى المعاصر حتى يومنا هذا على نقد ما يقدمه الغرب ,لكن يأخذه بصفته قضية مسلماً بها، هذه قضية من القضايا التى أثارها د. علاء فى ورقته، ورغبت أن أبدى رأيا فيها، ورأيى الخاص أن العقل النقدى هو أساس العمل النقدى.

د. علاء عبد الهادى: بدأ د. محمد عبد المطلب حواره حول أزمة النقد الغربى ذاته، ويحضرنى فى السياق ذاته نقطة أخرى تثار من وقت إلى آخر، وترتبط بصعوبة الكتابات النقدية الغربية المعاصرة ليس نسبة إلى القارىء غير المتخصص فحسب، بل نسبة إلى الناقد أيضاً، وذلك بسبب انفتاح النقد على علوم كان ينظر إليها من قبل بصفتها علوماً غريبة على النقد الأدبى مثل علوم الفلسفة، والاجتماع، والنفس، والإنثربولوجيا وغيرها، الأمر الذى فتح النظرية النقدية الأدبية على مداخل متعددة الاختصاص، ومباحث، جديدة دون شك، لكنها تمثل صعوبة بالنسبة إلى المتلقى العام إن صحت التسمية..

د. نبيلة إبراهيم: هذه نقطة مهمة ذلك لأن الموضوع لا يرتبط بتأثرنا ببيئة النقد الغربى لسنوات طويلة فحسب بل إن المسألة ترتبط بالثورة النقدية التى حدثت، ولم نشهد لها مثيلاً فى العالم من قبل. أما أهم مظاهر هذا التغيير فدخول الفلسفة بثقلها فى العملية النقدية، وهذا ما ساعد على تأصيل الممارسة النقدية تطبيقاً وتنظيراً، على نحو أسهم فى إرساء قواعد الكثير من النظريات النقدية المعاصرة.

لقد نزلت الفلسفة من عليائها لتشارك حقّاً فى هذه العملية أقول إن هناك فارقاً، وفاصلاً بين ما حدث فى النظرية النقدية فى الغرب وما حدث عندنا، الذى لا أستطيع أن أطلق عليه ثورة، ذلك لأن الثورة النقدية الحقيقية قامت هناك، فى الغرب، وهى ثورة طبيعية متأصلة لها أصولها المعرفية، وتراكماتها، التى تكونت مرحلة بعد أخرى. من هنا شهدنا تعدد المدارس النقدية

وتنوعاتها، نحن لم نعرف هذه المدارس، ونفتقد هذا التراكم.

عندما كنت أدرس للحصول على الماجستير كنت أبحث فى شعر المتنبى، الرسالة كانت عن يوميات المتنبى حلقة من الحلقات الثقافية بين العرب والروم وكان ذلك فى بداية الخمسينيات، فإذا بى أكتشف ثقافة متأصلة بين الاثنين، كنت قد أنهيت الجانب المعرفى، وجمعت أمثلة عديدة عما كان بين الجانبين من تبادل ثقافى، وكان هناك ما يدل على وجوده فى النصوص التى درستها، فأخرجته من الكتب ونظمته، وأدركت منه أن هذا التبادل المعرفى يمثل قاعدة قام عليها هذا الشعر؛ "شعر أبى تمام، والمتنبى، وشعر الروم، وهكذا، وصولا إلى الملامح، هذا الجانب المعرفى فى النصوص الشعرية العربية كان من السهل الكتابة عنه لأن النصوص الدالة عليه، موجودة. وعلى الرغم من أن الرسالة لم تطبع فإنها أكدت وجود هذه القاعدة المعرفية التى تقوم على وجود التبادل الثقافى بين العرب والروم، ما أود أن أوضحه هنا هو أن الثقافة منفتحة على الآخر دائماً، وتأبى الانغلاق.

نحن معتادون على الالتزام بطرائق الكتابة، وأساليب التناول، ومنهجيات من كتبوا قبلنا - ممن يسمون الآن كتاباً تقليديين، سواء كانت سهير القلماوى كتبت شيئا، أو الخولى، أو غيرهما، لم يكن هناك حينئذ هذه الثورة النقدية الهائلة، وإن وجدت لم تكن قد وصلتنا بعد. كما أود أن أؤكد أنه لم يكن فى مكنة هذه الثورة النقدية أن تجد سبيلاً إلى الظهور دون تطور النص الإبداعى ذاته.

عندما جاءت الثورة النقدية فتحت لنا الآفاق جديدة لا شك فى ذلك، ويجب أن أشير فى هذا السياق إلى نقطة مهمة، فنقدى هنا موجه أساساً إلى الجوانب السلبية لهذه الثورة النقدية وليس إلى جوانبها الإيجابية، فالجوانب الإيجابية كثيرة، ولا يستطيع أى ناقد مهما بلغت تقليديته أن يتجاهلها، لكننا نريد أن نتحدث حول سلبياتها أيضاً. والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو: ما الفرق بين اجتهادات الغرب، ونتاجه المعرفى الكبير، واجتهاداتنا نحن؟

د. محمد عبد المطلب: أود أن أشير هنا إلى جملة مهمة جداً قالها د. عز الدين إسماعيل "إن التطور لدى الغرب ناتج من تطور حضارى، والتطور عندنا ناتج من نقل من الغرب". لقد ظهر التطور فى العالم الغربى من خلال بيئاته الاجتماعية والثقافية الطبيعية، أما التطور هنا فتطور منقول من بيئات ثقافية لها أسئلتها الجمالية والثقافية المختلفة، ربما يجيب هذا التحليل سؤال: لماذا تأتى تطبيقات هذه النظريات حين تشتبك بواقعنا الإبداعى، من ناقد لم يتمثلها فى أصولها المعرفية وأنساقها الثقافية، تطبيقات عرجاء، لا أصالة فيها؟

د. نبيلة إبراهيم: ولدى هنا تساؤل آخر؛ إذا كانت هذه الثورة النقدية قد تسببت فى إنشاء أقسام جديدة فى كليات العالم الغربى المتحضر، فلماذا لم تنشأ أقسام جديدة لدينا فى كل الآداب، وظللنا على ما نحن عليه، بل إننا مازلنا نعيش فى عدد من ممارساتنا العلمية فى العصور الحجرية.

د. أحمد عتمان: نشأ علم الفولكلور مثلاً عن ثورة نقدية لأن فولف الألمانى فى القرن السابع عشر كتب كتابا صغيرا اسمه "مقدمة فى هوميروس"، وشكك فى وجود هوميروس، فنشأت المشكلة الهوميرية التى شغلت أوربا أربعة قرون،



د. أحمد عتمان

أنا ضد الفصل التعسفى ما بين المناهج البحثية، أو بين العلوم المختلفة، نحن نعيش فى عصر يصعب فيه الفصل بين أى ممارسة ثقافية تجمع بينى وبين من أسميه آخر، فكيف يتسنى لنا الموافقة على الفصل بين تداخلات المناهج فى مختلف العلوم الإنسانية. أرفض أن يقول لى أحد إنه ينقد - نقداً اجتماعياً فحسب- ما الذى يعنيه هذا؟ هل يمكننى فصل اللغة مثلاً عن النقد الاجتماعى؟ بل إن النقد المقارن ذاته لا يمكن فصله عن النقد الاجتماعى.

أزمة النقد العربى وسؤال المعاصرة

وكان من نتيجتها نشوء علم الفولكلور، ونشوء الدراسات اللغوية الحديثة. كان ذلك بسبب هذه المشكلة النقدية المرتبطة بوجود هوميروس من عدمه. وهو سؤال انتهى باجتذاب علوم جديدة، وبالبحث فى الفولكلور الإفريقى، أرادوا أن يعرفوا مدى حقيقية وجود هوميروس الذى ينشد سبعة وستين ألف بيت شعر دون الإتكاء على مدونات، وحين اكتشفوا فى نيجيريا على سبيل المثال وجود منشد ملحمى يحفظ عن ظهر قلب اثنين وأربعين ألف بيت شعر، يمكن أن يلقيها فى جلسة واحدة تمتد لأيام، عرفوا أن السؤال حول وجود هوميروس ليس له أساس وأن إنشاد كل هذا العدد ليس أمراً غريباً. إن الجدية فى البحث، وإثارة المشكلات العلمية قد تدفعنا إلى إنشاء أقسام جديدة فى كلياتنا، كما حدث مع نشأة علم الفولكلور، أو إلغاء أقسام أخرى، أو دمج أقسام بغيرها..

د. نبيلة إبراهيم: أو إعادة تسميتها، فلو كان لى خيار فى إعادة تسمية كلية الآداب لأسميتها كما فى ألمانيا "كلية الفلسفة". فبعد هذه الثورة المعرفية النقدية اللغوية لم يعد اسم كلية الآداب اسماً جامعاً وشاملاً، أو معبراً عن الكلية..

د. أحمد عتمان: أود أن أعود للحديث عن الولادة الفلسفية للنقد لأنها نقطة مهمة جداً، كيف بدأ النقد ونشأ، ظل الإغريق على سبيل المثال يمارسون الأدب والإبداع، أما النقد والفلسفة فلم يظهرا إلا بعد نضوج الفكر. لقد ظهر هوميروس فى القرن التاسع قبل الميلاد، وبدايات الفلسفة كانت فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، أى بعد ثلاثة او أربعة قرون، وكانت بداية الفلسفة الحقيقية والأسماء اللامعة القوية مثل أرسطو فى أواخر القرن الخامس، وبداية القرن الرابع قبل الميلاد، أى أن ظهور الفلسفة سبقته حوالى أربعة قرون من الإبداع. دخل النقد العالم الإسلامى عن طريق الفلسفة، ودخلت الفلسفة عن طريق العلوم.

د. محمد عبد المطلب: فى رأيى أن التطور قد دخل أيضاً من باب اللغويات فقد كان البدوى يعرف العربية بالسليقة، ويتذوق جمالياتها، وينتجها بالطبع، إلى ان جاء الإسلام وقامت الدولة. ورأيى أن ما قام به العرب الأوائل هو عملية منهجية لا مثيل لها فى تاريخ البشرية كلها. وذلك عندما وجودوا أن الانحراف واللحن يتسرب إلى الألسنة، فاتجهوا إلى البادية، حيث رحل عدد من علماء اللغة إلى البادية هناك، وجلسوا يسجلون ما يسمعون، ويجمعون، كان ذلك فى المرحلة الأولى، ثم قام علماء منهم بعد ذلك بوضع قواعد اللغة وتفسيرها. فظهر علم النحو، وغيره من علوم العربية، وبدأنا نقول إن كل اسم يأتى بعد فعل فاعل مرفوع، وفى جمعهم للمادة كانوا يقولون إن العربى يرفع الفاعل إذا جاء قبله فعل واذا سمعوا أحد يقول غير ذلك يقولون وسمعنا من ينصب الاسم بعد الفاعل مثلاً! وحين رجع هؤلاء العلماء أسسوا ثلاثة مراكز ثقافية كبرى فى العالم العربى القديم؛ الكوفة، والبصرة، وبغداد، "مدرسة البصرة كانت مدرسة العقل والمنطق، وما خرج عن العقل فهو خطأ أو شاذ، ومدرسة الكوفة كانت مدرسة "المنهج الوصفى" وأصحابها لا يُخطّئون أحداً، أما مدرسة بغداد، فقد جمعت بين الطرفين، بين ما هو قديم، وما هو حديث. وأصبح لدينا مشكلة؛ أيقبل هذا الإبداع الرائع فى العصر العربى الأول أم لا يقبل؟ هل يقبل فنيا؟ وهل يقبل لغويا؟ وبدأت أسئلة جديدة فى الظهور

تحتاج إلى إجابات، وانتهى عدد من هؤلاء إلى قبول جزء من الإبداع فى هذه المرحلة على المستوى الفنى، ورفضوه على المستوى اللغوى، وهنا دخلت مدرسة بغداد فى جدل بين القديم والجديد بين الأسلوب العربى والأسلوب المحدث..

ظهر النقد اللغوى، واستمر مسيطرا إلى ان ظهرت نظرية نقد يجب أن نتبناها حتى يومنا هذا وهى التعامل مع النص بوصفه بنية لغوية مستهدفة فى ذاتها وليست وسيلة للتعبير عن المعنى، إلى أن جاء العصر الحديث واستعادت اللغوية الوافدة مكانتها مرة أخرى عن طريق البنيوية والأسلوبية، وغيرها.

وقد أنهى كل من علم السرديات الحديثة، والبنيوية، سيطرة اللغويات على النقد الأدبى، وفتحا الباب للنقد الثقافى لرد الإبداع إلى نشأته الثقافية، ورأيى أن هناك خطأ منهجيّاً وقع فيه النقاد الثقافيون يتمثل فى كونهم بدأوا بالثقافة ليصلوا إلى النص، وهذا ما حمّل النص أحيانا بما ليس فيه، المفروض أن يقودنى النص إلى نسقه الثقافى، هذا الخطأ المنهجى جعل كثيراً من نقاد الثقافة يحملون الثقافة العربية كل أوزار المجتمع العربى..

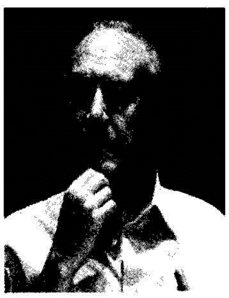
د. علاء عبد الهادى: إذا قامت النظرية الغربية الحديثة فى عمومها على غياب الثقة بالنص، فتعددَ النصّ بناء على ذلك بتعددِ قرائه، فإن النقد الثقافى قد قام على غياب الثقة بالنقد ذاته، من هنا تعامل اتجاه النقد الثقافى مع النص الاجتماعى، أو الظاهرة الاجتماعية بصفتها نصّاً.

د. نبيلة إبراهيم: نعم فأنا لا أستطيع أن أكون ناقدا ثقافيا دون اعتمادى على مجموعة من المناهج السابقة، والنظريات النقدية المختلفة مثل البنيوية، أو الأسلوبية، أو التحليل اللغوى، ولكننى فى النهاية أنا أضع نظرى على السياق الثقافى لهذا الإبداع.

د. احمد عتمان: أنا رأيى إن أزمة النقد تعكس عدة أزمات منها الأزمة الثقافية، والأزمة الحضارية، والأزمة السياسية، والأزمة الاقتصادية، التى نعيشها كلها الآن، والتى امتدت لتشكل أزمة اجتماعية إنسانية متعددة الجوانب. فنحن مثلا نقلد فى السرديات، ومنها سرديات غربية علينا لا علاقة لها بواقعنا ولا بتراثنا، وأنا أعجبنى جدا ما ذكرته الدكتورة نبيلة من أن الثورة النقدية فى أوربا لها طابع فلسفى، وهذه نقطة مهمة جدا، والسؤال هل نحن لدينا فلسفة، أو فلاسفة؟

د. علاء عبد الهادى: أخشى من دعاوى التجنيس الثقافى، ومن هنا لا أقول عندنا وعندهم، نحن فئة واحدة تتنوع ثقافات أفرادها وفق اختلاف بلداننا، وبيئاتنا الاجتماعية، فنحن نقول إن هذا مستورد عندما نريد أن ننعته بالوافد، وأرى أن أكبر مأزق نواجهه فى النقد الأدبى الآن هو التعامل مع النقد بمقاييس سابقة التجهيز، فما الغريب الآن؟ وما هى التقنيات أو المناهج الغريبة عنا؟ لأن هناك من يرى مفردة الغريب وسط انفتاح هذا العالم من جهة، وعزلة أفراده من جهة أخرى، هو ما يقع خارج جلدى..

د. أحمد عتمان: أنا ضد الفصل بينى وبين من يسمى الآخر، سواء كان غربيّاً أو شرقيّاً، وضد الفصل التعسفى بين المناهج البحثية، أو بين العلوم المختلفة. نحن نعيش فى عصر عولمة، انفتح العالم فيه على نحو لا مثيل له فى تاريخ البشرية، وهذا ما يصعب معه إبعاد الممارسات



د. محمد عبد المطلب

نستقبل للأسف الشديد كل ما يأتى إلينا من الخارج بصفته قضية مُسلّمٌ بصحتها، لا تخضع للمناقشة، ولا جدال حولها. وفى تصورى أن النقد الغربى فى نهاية القرن العشرين قد مر بما مر به النقد العربى إبان مرحلة الضعف فى العصر المملوكى تقريبا، وذلك حين أولى عناية خاصة بالتقسيمات والتفريعات، التى باتت تغطى على اتجاه النقود التى تهتم بالمتن الأصلى، وبحركة المضمون فيه.

أزمة النقد العربى وسؤال المعاصرة

الثقافية التى تجمعنى مع من أسميه آخر، فكيف يتسنى لنا الموافقة على الفصل بين تداخلات المناهج فى مختلف العلوم الإنسانية. أرفض أن يقول لى أحد إنه ينقد - نقداً اجتماعيّاً فحسب- ما الذى يعنيه هذا؟ هل يمكننى فصل اللغة مثلاً عن النقد الاجتماعى؟ بل إن النقد المقارن ذاته لا يمكن فصله عن النقد الاجتماعى. فمن غير مقبول أن أقول إننى أنقد هذا النص نقدا ثقافيا ولا علاقة لى ببقية الجوانب، فالمشكلة ليست فى الآخر، المشكلة تكمن فى التلقى والاستيعاب، بمعنى أنه يجب ألا أطبق منهجاً لم أستوعبه، ولم أفهمه.

ترجم العرب على سبيل المثال أعمال أرسطو، وترجموا فن الشعر عدة مرات، وأفادوا من مبادئ أرسطو فى النقد الأدبى، لم يكن تعدد هذه الترجمات لمجرد الترف الفكرى، بل كانت محاولة من المترجمين للاستيعاب والفهم، ولم يكتف العرب بالترجمة، بل وضعوا شروحا لكى يُفهم أرسطو، ترجم متى بن يونس، وترجم ابن سينا ووضع شروحاً، وكذلك الفارابى، حتى وصلنا إلى شروح ابن رشد، وهى أفضل الشروح التى حاولت فهم النص الأرسطوى، لذا عكست هذه الترجمات من أول ترجمة إلى آخر ترجمة محاولات متعددة للفهم، الأمر الذى يدل على أن العرب قضوا قرنين فى ترجمات متعددة لنص واحد محاولين فهم أبعاده، وتمثله من خلال آدابهم، وبعد ذلك، أفادوا منه فى اتجاهات شتى؛ فى اللغة، والبلاغة، والشعر، والنقد... إلخ.

أشرت إلى هذا المثال كى أوضح جدية العرب القدامى فى التثاقف، وفهم الآخر، ربما كان من الواجب أن نستفيد من هذا المثال، الأمر الذى يثير تساؤلاً عن مدى استفادتنا مما يسمى المناهج الغربية الوافدة على النحو التى تترجم به الآن، أو على النحو التى يتمثلها عدد من نقادنا تنظيراً وممارسة، ارتباطاً بواقعنا الثقافى بخاصة، وهى نقطة مهمة أشارت إليها ورقة الحوار. وأنا على المستوى الشخصى أقف مع النقاد الذين يحاولون أن يقفوا موقفا نقديا من تراثهم، ومع من يقفون الموقف النقدى ذاته مع المنجز النقد الغربى، فيتمثلونه، ويضيفون إليه.

د. نبيلة إبراهيم: لماذا لا تعود الفائدة من هذه المحاولات، بمعنى لماذا لم تنجح الاجتهادات النظرية فى بيئتنا النقدية العربية فى خلق سياق ثقافى مؤثر؟ ألأننا نعانى من أمية ثقافية هائلة؟ نحن ننتج لبشر، ولحركة علمية ليست موجودة، ومن هنا نطرح تساؤل: لمن يكتب المبدع أو الناقد؟ وهذا ما يطرح تساؤلات مثل: هل الجامعة الآن مثل الجامعة من أربعين عاماً مضت؟

د. أحمد عتمان: ذلك يعيدنا لما طرحته ورقة د. علاء من قبل بأن الأزمة ليست أزمة نقد، وإنما هى أزمة عامة فى مجتمعنا..

د. نبيلة إبراهيم: إذا ما تحدثنا مثلاً عما يسمى النقد النسوى، ورجعنا فى ذلك إلى تراثنا العربى، وبرغم وضع المرأة آنذاك، وجدنا كتباً فى التراث كثيرة مثل كتاب "أخبار النساء"، وكتاب "أشعار النساء"، وأعمال شاعرات عربيات كثيرات، هذا فضلاً عن كتابات عن النساء، برغم الوضع الذى كانت عليه المرأة العربية آنذاك..

د. علاء عبد الهادى: ولكن هل يقترن هذا المنجز بالنقد النسوى! أرى أننا نحمل التراث أكثر مما يحتمل..

د. محمد عبد المطلب: وما المقصود بالنقد

النسوى؟ أهو النقد الذى كتبته المرأة؟ أم النقد الذى يتناول إبداع المرأة؟ أهو النقد الذى تتجه الأنثى؟ أم النقد المؤنث؟

د. علاء عبد الهادى: هو الذى يحاول تفكيك مركزية الفكر الذكورى فى المجتمع، والكشف عن الكيفية المتحيزة التى تُهمَّش بها المرأة ثقافياً لأسباب بيولوجية، أى لسبب نوعها الجنسى، فالكشف عن آليات عمل هذه التحيزات يساعد على الوعى بها، ومقاومتها.

د. محمد عبد المطلب: قد يكون هذا صحيحاً إذا كتب هذا الإبداع مرأة، لأن الرجل لا يستطيع أن ينوب عن الأنثى فى كتابة هذه التجربة، ذلك لأن هناك خصوصية لدى المرأة فى هذا المجال..

د. أحمد عتمان: أريد أن أرجع مرة أخرى إلى موضوعنا، ورأيى أن أوروبا نفسها واجهت هذه المشكلات التى نتحدث عنها فى مجتمعنا منذ العصور الوسطى، بمعنى أنهم لم يستوعبوا أيضا نظريات النقد فى البداية، والآن عندما نتحدث عن الثورة النقدية فى أوروبا فى القرنين العشرين، والواحد والعشرين، يمكنا أن ننظر إليها بصفتها خلاصة عمل خمسة قرون من الكفاح كى يصلوا إلى هذا النتاج الناضج، علينا أن نعترف بهذا، لا يمكننا أن نقفز قرونا ونصل إلى مستوى أكثر نضوجاً موازنة بما نحن عليه الآن، دون جهد نقدى تراكمى طويل.

د. علاء عبد الهادى: هناك نقاط نسيناها فى الطرح، وهى مشكلات البيئة الداخلية، فهل ترون معى أن تناول المناهج التقليدية للنصوص الإبداعية المعاصرة، قادرٌ على الكشف عن مواطن الجمال فى هذه النصوص، بما تحمله من رؤى وأساليب إبداعية جديدة على المستويين الشكلى والمضمونى.

د. محمد عبد المطلب: رأيى إن المناهج التقليدية عاجزة عن مواجهة النص الإبداعى الحديث تماماً.

د. نبيلة إبراهيم: يتبادر إلى ذهنى سؤال هنا: ماذا نعنى بالمنهج التقليدى؟

د. أحمد عتمان: لو قلنا إن هناك مناهج تقليدية، ومناهج حديثة، فأنا أرى انه لا خير فى الاثنين، لأن المنهج التقليدى قد يدفع الناقد إلى اجترار الماضى دون رؤية نقدية له، ودون فهم تاريخيته، فالقدامى كانوا معاصرين وحداثيين فى عصرهم، أما المناهج أو المدارس النقدية الحديثة فلن تفيد دون تمثل أسسها المعرفية، وسياقاتها الثقافية، وأصولها، وذلك قبل تطبيقها.

د. علاء عبد الهادى: هذا صحيح ولكن حياتنا الأكاديمية تقع تحت وطأة سلفية نقدية ثقيلة بحيث إننا بتنا نخضع لتراثنا القديم -وهو تراث نقدى وأدبى عظيم- وجردناه من تاريخيته، وشروط إنتاجه، بدلاً من أن ندفع به إلى الأمام؟

د. نبيلة إبراهيم: نتج من ذلك أن هناك أساتذة أدب مصريين لم تجاوز ثقافتهم بداية القرن الماضى، لأن من يُدَرِّس مادة ما، أو لغة، يحسب نفسه معزولاً عن الآخرين، لا علاقة له بهم ،وبإنتاجهم العلمى، وبعضهم يلتزم بمناهج قديمة جداً ،ويرفض أن يغير أسلوبه النقدى، أو الفكرى إطلاقا، ولا يريد أن يطلع على الجديد مجرد الإطلاع أيضاً، لماذا نصرّ على الصمت، وعلى البقاء كما نحن؟ فتطور كلياتنا رهين تطور أساتذتها.

د. محمد عبد المطلب: يتخرج الطالب الآن فى الجامعة بلا معلومات ودون منهج بحثى، اللغة العربية متطورة بطبيعتها، قديماً قال أبو عمرو



د. علاء عبد الهادى

لم يحافظ عدد من نقاد الحداثة فى أعمالهم النقدية النظرية على الحدود بين التأليف والترجمة، فترجموا وهم يؤلفون، وألفوا وهم يترجمون، فتناسوا بذلك ما قاموا به من نقل، وادعوا -وتبعهم فى ذلك عدد من طلابهم- ما لا يستحقونه من تأصيل. وهو وضع أدى إلى نتائج سلبية كان أهمها ضيق الرؤية النقدية العربية بدلاً من اتساعها.

أزمة النقد العربى وسؤال المعاصرة

بن العلاء وهو من أعظم اللغويين القدامى، إن اللغة التى نزل بها القرآن على محمد "عليه الصلاة والسلام" عربية أخرى غير كلامنا، من أجل هذا لا يمكن أن نقبل من يخرج علينا الآن قائلاً إن اللغة العربية يجب أن تتوقف عند مرحلة ما، أو أن نظل محافظين عليها كما هى، دون تتطور..

د. نبيلة إبراهيم: من أجل هذا يجب أن تقوم الثقافة على مبدأين؛ الأول هو مبدأ التواصل بين القديم والجديد لا يمكن قطع هذا التواصل، وهو سبب فى رأيى من أسباب نجاح الغرب، والثانى هو مبدأ التطوير الذى لن يتسنى لأحد القيام به دون استيعاب الثقافات المختلفة، والإضافة عليها..

د. محمد عبد المطلب: نعم فاللغة كائن حى، يتطور تلقائيا..

د. أحمد عتمان: وليس هناك ما يمنع من أن أفيد من التراث العالمى، فعندما بدأت النهضة فى أوربا على سبيل المثال بدأت بإحياء التراث، ولكنهم أخطأوا فى أشياء، الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا على سبيل المثال كانت ثورة ضخمة، أرادت وقتها إعادة التراث الكلاسيكى، وإحياءه من جديد، فوقع أتباعها فى تقديس القديم، إلى درجة أنهم أحيوا مبادئ أرسطو فى الكتابة الدرامية، ومن كان يخرج عليها كانت تعقد له محاكمات، وتكال له الاتهامات، فتحولت القواعد الكلاسيكية لقانون، هنا تكمن المشكلة. وهذا ما يطرح السؤال: أيهما أسبق النظرية النقدية أم الإبداع نفسه، ربما لم تكن هناك بعد هذه اليقظة..

د. نبيلة إبراهيم: السؤال الذى يطرح نفسه هنا هل كان من الممكن أن تحدث هذه الثورة النقدية الحديثة وتتطور دون حدوث تطورات جمالية، وشكلية، وأسلوبية جديدة فى النص الإبداعى ذاته؟ وهذا ما يطرح السؤال عن العلاقة بين النظرية النقدية وما قامت عليه من إبداع، ذلك بصرف النظر عن كون الإبداع سابق أم لاحق للنقد..

ربما كان الحديث عن خفوت صوت النقد التطبيقى مهماً فى هذا السياق، فمثلا ليس هناك حراك نقدى يستطيع أن يؤسس على كل هذا النتاج الإبداعى وما يقدمه شباب المبدعين وشيوخهم، من نصوص فى واقعنا العربى، وبرغم ذلك فإننى أرى أن النقد التطبيقى الآن أكثر نجاحاً من النقد التنظيرى، هناك نوعان من التنظير، تنظير من أجل التنظير، وتنظير من أجل التطبيق..

د. أحمد عتمان: أنا أرى أن التطبيق يسبق التنظير، فأرسطو مثلاً طبق قبل أن ينظر، ولأن تطبيق أرسطو كان قائماً على عمق فلسفى أصبح نظريا، هناك الآن نقد تطبيقى كثير، ولكنه ضعيف لدرجة أنه يتلاشى..

د. نبيلة إبراهيم: النقد التطبيقى يحتاج إلى أن يقوى، وهو حالياً، ليس سيئا، فكثير من النصوص التى نقرأها قبل التحليل النقدى، تفيد كثيراً من نقدها التطبيقى، وحينها يكون النقد النظرى قد لعب دوره الصحيح تماماً..

د. أحمد عتمان: فى الكلاسيكية الجديدة جسدوا مبادئ أرسطو بخاصة فى التراجيديا، وصنعوا ما سُمى بالوحدات الثلاثة، ثم بعد ذلك اكتشف الأوربيون أنهم اخطأوا، ثم جاء عدد من النقاد، وبدأوا فى تعديل النقد، بناء على إبداع شكسبير، وهكذا، فالإبداع هو المحرك الصحيح للحركة النقدية.

د. محمد عبد المطلب: يقول البعض إن الحداثة انقطاع عن التاريخ ثم يقدسون حداثة الغرب.

د. علاء عبد الهادى: لا يوجد انقطاع إلا وسبقه اتصال، ذلك لأنه كيف ننقطع مع ما لم نتصل به أصلا.

د. محمد عبد المطلب: أنا أقصد بالانقطاع - فصل اللغة عن مرجعها..

د. أحمد عتمان: يمكننى قبول القطيعة على أساس ما شرحه هيجل فى عمليتى النفى - النفى الأول والنفى الثانى؛ أى نفى النفى، بمعنى أن ما يجئ لك أنفيه أولا، ولا تقبله، ثم فكر فيه فيما بعد مثال، كأن أعطيك ورقة قطّعها أولاً، وبعد ذلك حاولْ تركيبها، عندما تفعل ذلك ستصنع استيعابا جديداً. أما استعادة الماضى فلا تكون صحيحة إلا بالمراجعة، بمعنى أن أفهمه، ثم أعيد استخدامه بطريقتى أنا، التى يحكمها سياقى الثقافى.

د. نبيلة إبراهيم: أظن أنه سيبدو مثمرا وضع تلخيص لطريقة الرقىّ بالنقد، ومحاولة تخليصه من أزمته..

د. علاء عبد الهادى: ربما تتفق معى أستاذتنا د. نبيلة إبراهيم فى أن فكرة قدرتنا على تقديم وصفة علاج يمكنها أن تحل مشكلاتنا النقدية ليس هدف هذه الندوة، فالهدف فتح الحوار أكثر منه إيجاد علاج للمشكلة. وأثير هنا قضية النقد التطبيقى المتأخر عن اللحاق بما ينتجه سياقنا الثقافى العربى من نصوص إبداعية معاصرة..

د. نبيلة إبراهيم: ليس هناك نقد تنظيرى مؤثر إلا إذا قام على معاينة واقع مكتوب.

د. محمد عبد المطلب: من أخطاء النقد التطبيقى استخدام القوالب المحفوظة، فليس من الممكن وضع رواية عزازيل على عمارة يعقوبيان أو شعر د. عبد الهادى على شعر آخر، هذا ما تفعله النظريات التى حولها مستخدموها إلى إجراءات محفوظة، وقوالب جاهزة..

د. أحمد عتمان: وهناك نقطة أخرى؛ نحن نرى أحياناً نقاداً يقدمون رؤيتهم تحت أسماء مثل نظرية نقدية عربية، ونقد عربى وخلافه، فهل هناك ما يسمى بنظرية عربية أو نظرية أمريكية! كل ذلك خطأ.

د. علاء عبد الهادى: اتفق معك، فما المقياس الدقيق فى الفكر الإنسانى الذى نستطيع من خلاله الحكم باطمئنان عن ما ينتسب إلينا وما ينتسب على غيرنا فى ظل تلاقح الفكر الإنسانى من قديم الزمان، وما هو الفاصل الصحيح فى قولنا إن هذا عربى وهذا غير عربى؟

د. أحمد عتمان: كل ذلك يطرح تساؤل هل هناك منظرون ! يقودنا ذلك لسؤال هل هناك فلاسفة، لو كان هناك فلاسفة سيكون هناك نقاد منظرون. جميعنا يحاول أن يضيف ولكن ذلك لم يتبلور فى إطار نظرى لسبب بسيط هو اننا جميعا نبدأ من البداية، نحن لا نكمل على ما جاء به الآخرين - النظرية لدينا ليست تراكمية - نبدأ جميعا من الصفر..

د. نبيلة إبراهيم: ومع ذلك يوجد اتفاق بين النخبة النقدية فى رؤية نقاد بأعينهم أعلى من نقاد آخرين، فلماذا نضع نقاداً فى مستوى أعلى من نقاد آخرين، لماذا نميز عز الدين إسماعيل وشكرى عياد على سبيل المثال، هل يرجع ذلك إلى كونهم بدأوا بالقديم، هذا رأيى، لابد أن نبدأ بالقديم، كى نتطور على نحو صحيح بعد ذلك..

د. علاء عبد الهادى: المشكلة ترتبط أيضاً

أزمة النقد العربى وسؤال المعاصرة

بضرورة أن يكون الناقد صاحب عقل منهجى، وفلسفى، أن يكون صاحب رؤية، وله موقف نقدى من الحياة، فهناك فرق كبير بين الناقد ومدرس النقد..

د. محمد عبد المطلب: أنا أرى أن البداية من القديم تعنى قراءته، تعنى أن اتخذ منه موقفاً، لا أن أعيش فيه، أو أعيد إنتاجه.

د. نبيلة إبراهيم: طه حسين جمع بين الأصالة والحداثة، يجب أن نقود حملة لتطوير كلية الفكر هذه كلية الآداب التى يتخرج فيها الخريج وهو أمى، لقد أنهارت اللغة، لا أتكلم عن أقسام اللغة العربية فحسب، وإنما أتكلم عن التعليم الجامعى فى كل الكليات وأقسامها، فالأسلوب الذى تسير به كلية الآداب على سبيل المثال، أسلوب متأخر، ولا يطالب أحد بتغييره، ولا يتحرك أحد، فى حين إننا لو تحلقنا حول مشكلات كليات اللغات فى جامعاتنا من أجل تغييرها سنقدم إلى طلابنا علوماً أفضل، وهذا ما سيؤثر على العملية النقدية برمتها. فبرغم كل المشكلات التى نعيشها يجب علينا ألا نغفل عن مسألة تطوير التعليم، فهى مسالة أساسية.

د. علاء عبد الهادى: أشارت د. نبيلة إلى نقطة مهمة ترتبط بما راكمه التعليم المدرسى، والتعليم الجامعى، فى الذاكرة الأدبية الجمعية بخاصة، وأظن أن المشكلة تمسّ النظام التعليمى كله من بداياته فى مراحله الأوَل، إلى فلسفته. فى الماضى كان الطالب الذى يحصل على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية، يمتلك ثقافة، ولديه معرفة راسخة، أما الآن فالطالب المتخرج فى كلية الآداب، لا يعرف كيف يقيم جملة عربية صحيحة دون خطأ..

د. أحمد عتمان: إن استيعاب تجارب النقاد الأوائل أمر مهمّ جداً بدايةً من طه حسين، والعقاد، وأمين الخولى، ومحمد مندور، وغيرهم، يجب أن يُدرَس نتاج هؤلاء العلمى، ويقوَّم على نحو نقدى، فأنا أرى أنه لا خلاص من أزمة النقد الأدبى إلا بربطها بالوضع العام الثقافى والحضارى وأيضا بترسيخ القواعد المهمة فى النهوض، وذلك لا يقوم إلا بإحياء التراث إحياءً نقديّاً من جهة، والاتصال بالآخر أيا كان من جهة أخرى..

د. علاء عبد الهادى: شكراً لكم، طرحت ورقة الحوار مجموعة من القضايا حول ما يسمى أزمة النقد العربى وسؤال المعاصرة، ربما يحتاج هذا المحور إلى ندوة أخرى، أما الآراء التى طرحت، فتعبر عن توجهات أصحابها، ولا تتبناها مجلة ضاد بالضرورة، وفى النهاية اشكر الأساتذة: الدكتورة نبيلة إبراهيم، والدكتور محمد عبد المطلب، والدكتور أحمد عتمان على إسهامهم الجاد فى هذه الندوة، ومشاركتهم المثمرة..

خيمة عمرى

«إلى الصديق الشاعر التونسى عبد الكريم الخالقى»

◆ أحمد فضل شبلول ◆

فى «سوسة»
ينهضُ هذا البحرُ
يقبِّلُ خديكَ
ويسألُك عن «الأنفوشى»
فتمدُّ يديكَ
لهذا الماءِ تمسِّدُهُ
وتعانقُهُ
«سوسةُ» تعرفُ قلعة قايتباى
ومحمد كرِّيم
وبيرم التونسى
وسعد زغلول
وعبد الناصر
«سوسةُ» كانت توأم «بَحَرى»
صارتْ «سوسةُ» مهبطَ روحى
فبأىِّ البحارِ أجئُ إليكِ
بأىِّ ازرقاقٍ ترينَ دمى..؟
ها أنذا..
أقلِّبُ أوراقَ البحرِ
وأفرشُها فوق جبال «جدليانٍ» الخضراء
فهل باحتِ الأرضُ بأسرارِها للشعراء..؟

فى «خيمة علىّ بن غُذاهم» يجمعنا الشعر
ويألفُنا السحْرُ
نعودُ لطفولتنا
أشعرَ ممَّا كُنَّا
فيا تلك «الخيمةُ» فيمضى بالشعرِ
وزيدى..
أعيدى تركيبَ التفعيلاتِ
على بحر «غُذاهم»
ويا «خالقى» أعدْ دورانَ الشهورِ
وقلْ: يا مارسُ أقبلْ اثنتى عشرةَ مرة فى العامِ
ها أنذا..
أعبرُ مقاهى العاصمة قبلَ غروب الشمس
أجاورُ تمثالَ «ابن خلدون»
وأقطعُ ساحةَ الاستقلالْ
ها أنذا..
تعبرنى النساءُ والعرباتُ والذكرياتُ
فأسرعُ للزيتونة
لأصلِّى فيه صلاةَ الشعر
فهل صلَّى فيه «الشابى»
هل ذهب إليه «النخَّاسُ»



وفى صحبته «بوجاه»..؟
أعرفُ «حافيةَ الروح»
تدمدمُ فى شارع باريس
وأعرفُ أقدامى
وهى تدب على شارع بورقيبة
وفى ساحةِ ٧ نوفمبر
أعرفُهم فى مقهى الإنترنت
وفى مجتمعِ المعلوماتِ
فيا «خالقى» أعدْ دوران الشهورِ
وقُلْ لمارسَ أن ينقضَّ على أيامِ العامِ
ويأتى فى أبريل
ومايو..
ثم يعودُ إلينا فى يونيه
يوليو
أما أغسطس، سبتمبر
سوف أبدل أيامهما
وأغنى وأقول:

نحن الآنْ
فى آذارْ
نحنُ البسمةُ
والأشعارْ
سوف أغافلُ زمنى
وأخادعُ أبراجى
أعبثُ فى الأفلاك
وأدخلُ دورانَ الشمس
اسمى أكتوبر: الأوَّل من مارس
ونوفمبر: السابع من مارس
وديسمبر: النصف الأوَّل من مارس
أما ينايرُ، فبرايرُ، فهما النصف الآخر من مارس
سوف أسمى مارسَ: تونس
وأسمى تونسَ: أمراسا
وأمَارسْ
فمتى أجيءُ إليكِ
يا خيمةَ عمرى..؟؟

إشارات
سوسة: مدينة سوسة التونسية، تقع على ساحل البحر المتوسط.
جدليان: احدى قرى ولاية القصرين التونسية، تحتضن سنويا - فى شهر مارس - مهرجان «خيمة على بن غناهم للشعر».
على بن غناهم: بطل المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الفرنسى فى ولاية القصرين، أعدم عام ١٨٦٤م.
خالقى: الشاعر التونسى عبد الكريم الخالقى، مؤسس مهرجان خيمة على بن غناهم.
الزيتونة: جامع الزيتونة المشهور فى وسط العاصمة التونسية.
الشابى: الشاعر التونسى المعروف أبو القاسم الشابى.
النخاس: إحدى روايات الروائى التونسى د. صلاح الدين بوجاه.
حافية الروح: رواية الروائية التونسية فتحية الهاشمى.

الغريب

«إلى أدونيس»

◆ مصطفى العايدى ◆

- يقول الغريب الذى لم يعد..:
تسلّم «كتاب» دمى،
وقيّد فمى
فليلى بصير وصبحى عمى!
- أنا من بكا فى أوان الضحك
توطن لحدا، وفارق مهدا
وأخلف وعدا، وهاجر زهدا
وأوصى غرورا بتاج الملك!
- يقول الغريب: اتئد!
فكم من حضور هوى واندثر!
وكم من غياب هو المنتظر!
- يقول الغريب: بأن الزمان الذى
قد أتى.. وابتعد
تأبط خيرا وشرا
تزلزل فينا نجيا،
وجادل ودا وغيا
فأى المدائن تبغى
وأى المباهج لما تصبها فصول القدر؟
يقول الغريب: تلفت.. وهئ لقبرك ما قد دنا
وغنى لطيرك..،
حرق جناح المنى
وزين له موطنا
تعال..
ودعنى أرتب ما أفسدته الصور
- يقول الغريب: لنا موعد للسفر
فسيف من البغى لا ينتصر
وموج من النور لا ينحسر
جميل نشيد البشر
وحق نزيف الحجر
يقول الغريب: تبصَّر
فكم من قلاع تداعت
وكم من أثر!
- يقول الغريب: تقبل عزائى
وبارك لوائى
ودعنى أغض البصر
هو الشعر عينى وأنفى
هو الشعر إلفى وخوفى
هو الشعر غيثى وحتفى
هو القاتل المنتظر
- يقول الغريب: الذى لم يعد..:

أنا من مشى في مروج الحلكْ
أنا كف هذا الشَّرك
أنا من يعبد أرضاً، ويوقظ نبضا
أنا من هلكْ!
وآه.. «لست من ها هنا أو هناك،
من ذلك العالم المنطفئ
قدماى تجيئان من طرق
لم تجئ»
وآه.. إذا جد ما لم تجد
واستوى فوقنا الخاطر المستبد
حاق بالروح قبل الكبد
وآه.. إذا الماء غيض وساد الحصى..!
- يقول الغريب الذى لم يعد:
أنا من بكا فى أوان الضحك
وأوصى غرورا بتاج الملك
«أنا من تنبأ شعرا»
«وحدث دهرا»
أنا بيت هذا الملك!
أنا صوت هذا الملك!
أنا ظل هذا الملك!



قريبًا.. يرتديك البحر

◆ حسين القباحى ◆

كان اسمكِ فى أبهى حلَّتِه
والناسُ على كفَّيكِ.. دراويشُ
بسرِّك ينجذبون
ترتبكُ الأرواحُ لفرطِ صبابَتِها
- إن أومأتِ -
ووحدى للهذيان أميلُ
ووهجُ الأشياء يوحدُ أعضائى
يقتادُ الرغباتِ المُرَّة للنخل الأقصى
- عندَ بدايتنا -
وعندَ كلامِ الوثنيين الموتى.. ينفرطُ العقدُ
وتبدأُ هدنتَها الأسماء

■■■

حرفٌ يعتلُّ لموت شوارعنا
ويغادرُ معناه
حرفٌ.. ننساه

■■■

هل قلتِ: «صباحُ الخير»
اهتزتْ أركانُ الغرفة
وانفتح البابُ
توقف إرسالُ التلفازِ
تسرَّب طعمُ النعناعِ بكوب الشاى
وانزاحَ الظلُّ عن السنوات العشر..
لعلك بادرتِ - هناك - الجارةَ
حين خرجتِ إلى الشارع
قلت: «صباحُ الخير»

■■■

يتلاشى روادُ المقهى
وتنكسرُ الأشباحُ الممتدةُ
من شارع «يوسف عباس»
إلى الزحف الأكبر نحو «دبى» بليل خميسِ
غادره الأصحابُ القدماءُ وطعمُ الخروبِ
وتداعت لنساء العالم فيه.. الأشياء
××
الوطنُ المغلق فى وجه بنيه
وطنٌ من تيه

■■■



الوجعُ المتصاعد من رسم الحنَّاءِ على كفَّيك الدافئين
يحملقُ فىّ
يتخطى وخزَ مسافتهِ
ويزيحُ خمارك - هذا المفتون بما أسلفتِ لدىَّ -
ليعيدَ النملَ الوحشى إلىَّ

■ ■ ■

أهلاً بهذا الوهمِ
تسرقُ منتهاك الأرضُ
إن بادرتُها بحكاية رصدتْ ممالكَنا القديمة
زينتْ أستارَ كعبتِنا
بزهو الصاعدينَ إلى السماءِ - دونما مدنٍ تعود -
واحتستْ خمراً لتكتب أنها عثرت على الدجال
ألقتْ وردةً للنيلِ
ليطوفَ مبتهجاً بكوكبه البعيد
كلما أوغلت
ترتعدُ الحروب
ويرسمُ الموتى على أكفانهم
طقس البَهَاء
يوسِّدونَ غناءَهم..
كفَّاكِ باردتان.. هل شاركتِ فى غزو العراق؟!

■ ■ ■

قريباً.. يرتديكِ البحرُ
اللانهايةُ.. لو تواشيحُ تدلت فوق ما أسلفتِ من مدن
غمامُ يبدأ الركضَ الرحيمَ
بخمرها تأتى البيوتُ
- بيتٌ واحدٌ يكفى -
ولكن ربَّما جهةٌ مؤججةٌ من عهدها الوثنى
لم تخلعْ ملامحَها
ولم تسرعْ إلى تفاحِها الملقى عند قارعةِ الذبول

■ ■ ■

من تجاويف الحكَايا
يبدأُ الفخارُ رحلتَه.. وأنا أحدقُ فى التماثيلِ التى راحت
تبدِّلُ فى السلالاتِ التى مرَّت
ولم تسأَلْ..
منْ هؤلاءِ العابرون إلى الضفافِ؟!
الراقدونَ على شفيرِ النارِ والفوضى
منْ هؤلاءِ الصاعدونَ إلى الهباء

■ ■ ■

بخرافةٍ نسيتْ دمَانا
يبدأُ المشوارُ لوعتَه
تفقد الأشجار روعتها
وينفتحُ الكتاب

■ ■ ■

هذه البرارى لا تحتاجُ وشوشة
ولا صمتاً يناورُ كى يخفى كبائِرنا
فأنا الفضيحةُ
والضحكاتُ لا تقوَى على الكتمان
وهنا مطالعُ للبكاءِ وللرنين
ومع البقايا تسرجُ الأسماءُ صهوةَ ما تريد
وترتجى بعبورها الأيامَ
شاردةَ الطريق

■ ■ ■

كيف أحوِّل الإحساسَ بالأشجار قنبلة
أو كيف أنزعُ عنْ مناسكِ وحشتى ألقَ الرماد؟!

■ ■ ■

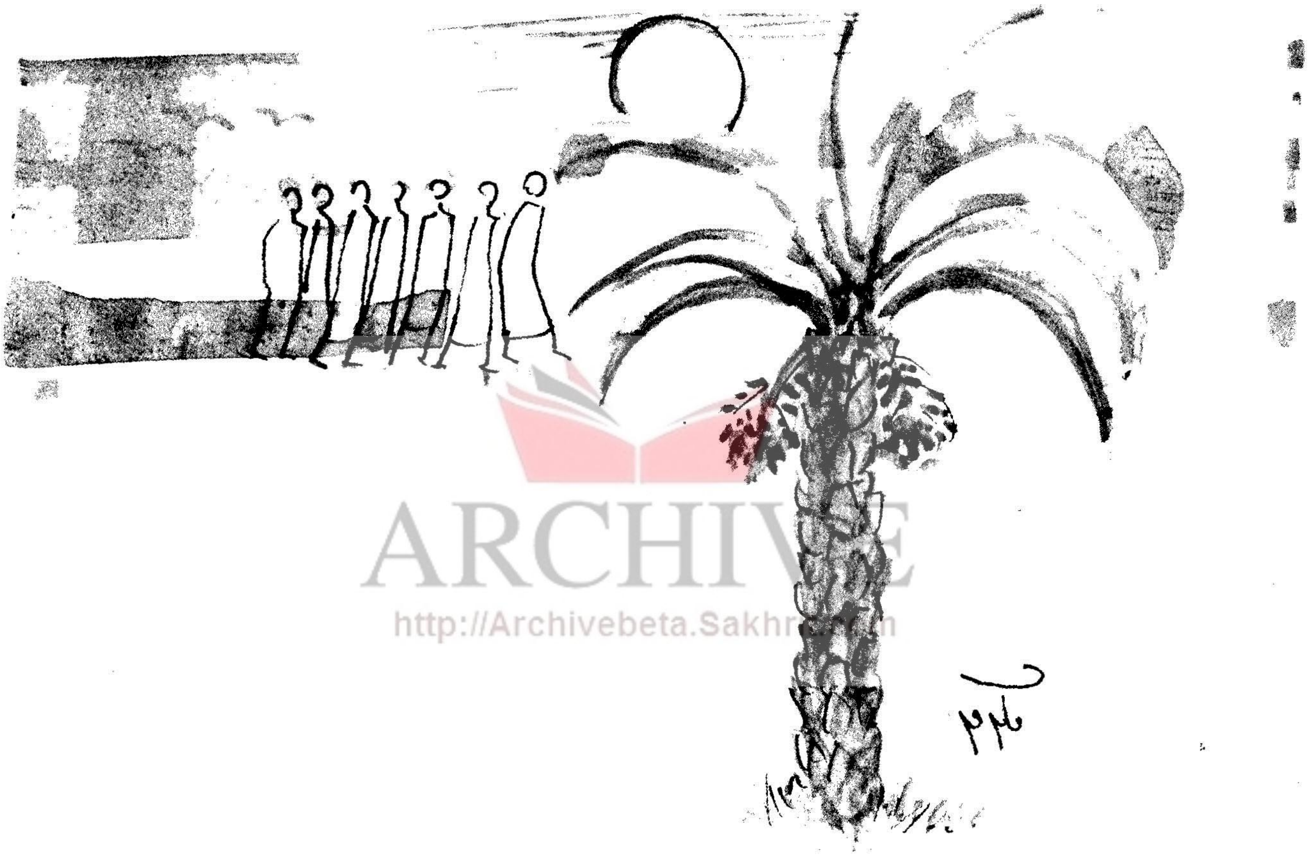
لستْ حوافَّ الفجرِ عيناكِ ـ
اللتان تدلتا سقفاً لأسئلتى..
وموجاً للرحيل ـ
سرقت يداكِ مدامة الدرويش
فاتكأ المريدُ لدىَّ فى قربان شَطْحَتِه
وانكشفَ الستارُ
لا الماءُ أخبرنى عن الآتينَ بعدكِ
والمدامة لم تعدْ تجدى
ولا الطواسينُ الجديدة رتبتْ معىَ الفضاء
هذا هتافُ البائسين
وصرخةُ المَوتى العِطَاش
قولى لرملِكِ أن يغيبَ ولا يناورُ مرتين
لأننى مُذْ جئت مُلقاةً على وجع الفراغ
تجادلتْ فىَّ الرمالُ..
جربْتُ راحة فتنةِ الهذيان
.. أسْرجتُ العَمَاء.

فناء!

◆ ناجى عبد اللطيف ◆

من يُعْطِينا خُلع الرضوانِ..
سوى الرحمنْ.،
يُدخلُنا جنَّات شهودِ..
حقائق تلك الأكوانْ
يَمْنحُنا..
من بعد فناءِ النفس..
بقاءَ الروحِ..،
فنطلب وصل الوصْل..،
تمامَ لقاهْ
قهَّارْ.. قهَّار
قهَّارْ.. قهَّار
قهَّارْ.. قهَّار
قهَّارْ.. قهَّار
هذا مقعدُ صدقٍ
ما بينَ تجلِّى الأسماءِ..
وبين تجلِّى الأسرارِ على عُبَّادِكَ
يا قهَّارْه.!

ليسَ لنا فى الأمرِ..
سوى أن تَقْهرَ فينا النفسَ..
فنشهدُ بعد الحيرةِ
باللهْ.
قهَّارْ.. قهَّار
قهَّارْ.. قهَّارْ
قهَّارْ.. قهَّارْ
قهَّارْ.. قهَّارْ
يا كلَّ حقائقِ أكوان الرحمنْ
هذى خُلعَ الرضوان
وتلكَ جنانُ، الخلدِ
وها نحن على الأعتابِ..
وقوفُ..
خلفَ رسول الله..
خلفَ النور السارى..
فى ملكوتِ اللهِ..
ومُلْكِه



صوت:

أستطيعُ الآنَ من فرْطِ التجلّي

أن أبوحَ السرَّ من عينِ التحلّي

لي فؤادٌ.. والهوى كابتة وحـ

دي وهل يدري الذي أحْبَبْتُ ليْلي

يا حبيبي.. خُذْ حنيني واشتياقي

وارضى عنّي، ففؤادي عنْكَ يُمْلي

كلَّما بُحْتُ إليك حسبي الشو

قُ بعينْي يَرْتَجي منك التملّي

أستطيعُ الآنَ من فرُط التحلّي

أن أبوح السرَّ من عين التجلّي

إسكندرية

◆ محمود عبد الصمد زكريا ◆

إسكندريةُ فى أوَّلِ الليلِ
نوعٌ من الرقصِ فوقَ حبالِ المياهِ
ومغمورة بالعبير؛ مضمخة بالأشعة، أو بالندى..
كلُ حرفٍ حصانٌ يخبُّ يدبُّ
مثيراً رذاذا، غباراً وأخيلةً..
يجلجل متجلياً بالخصوبةِ..
تلقى عليه وشاحاً من اليودِ يصهلُ
ينفض غُرّتهُ ويفزُ ويبدأُ بالرقصِ..
هذى هى إسكندريةُ فى أوَّلِ الليلِ
ترنو لشاعرها المتصعلك
وهو يلاطفها بالأغانى الدفيئة.
سوف تراها تراقصه فى جنونٍ
تقبلة فى الأزقة..
هذى المراكب رأسيةٌ والنوارس راقدةٌ
والمياهُ رماديةٌ
والسماءُ مناديلُ مبلولةٌ بالندى
كلُ شىءٍ جميلُ .. كنسمةِ غيبٍ لذيذٍ.
فلا تستحلَ الخيانةَ..
كُنْ شاعراً
فالكتابةُ فى ـ إسكندرية ـ
حين تعرى البُغاث من الطير
تهوى على طاولات المقاهى
وتفضح كلَ الرتوشِ الصغيرة..
والعابراتُ يقمن طقوساً يمارسن فيها الطبيعة
ـ حيث الطبيعة فى إسكندرية ساحرةٌ ـ
وشهدُ الغواية ينشر عند المساءِ غلالته الذهبية
قد يستبيح طقوساً محرمةً
أو قد يُشىءُ ما لا يُشيأُ..
هذى هى إسكندرية موتيفة البحر
أيقونةُ الضوءِ والشعرِ



كُنْ شاعراً.. ستحظى بلذتها دون إثم
وإلا.. فسوف تمرُّ عليك بدون مشاعرها
تترنح من سورةِ الخمرِ؛ تعلك سيجارةً
ويطنطن فى أذنيها الصُداعُ
إنها ليست إسكندرية يا ربما شابتها كثيراً
ويا ربما تتشابه بعضُ حروفٍ
من الاسم، والإثمِ.. كن شاعراً..
وإلا.. فسوف ترى إسكندريةَ فى آخرِ الليلِ
فى حضن شاعرها فى سكونٍ حنونْ.

لن أعود

◆ أحمد على جويلى ◆



المَسَاءاتُ أَتَيْنَ، وَذَهَبْنَ
وأَنْتَ لمَّا تأتِنى!!
لَيْتَ ضَوءَ الصبحِ يأتى مِثلمَا
تأتى النجومْ!!
فَلَعَلَّ الصُّبحَ يُنْبى عَنْ حُضُورْ
إذْ أنا لا أُبْصِرْك
لمْ أُبْصِرْ حبيبى!!
فتَغَشَتْنى الهُمومْ!!
آهِ مِنْ نَأْيِ الحبيبْ!
لَيْتَ لى قلباً جَلِيداً
يحملُ الأشواقِ عنى!!
إنْ شكوتُ البعدَ يوماً
يحتملُنى!!
لكن الأرواحُ تهفُو من بعيدْ!
وأرى الأنّاتِ تبدو من جديدْ!
آهِ !! لو قلبى حديدْ
آهِ !! لو روحى تُعيدْ
قَوْلَ قلبى : لَنْ أَعُودْ!!

دخان ونزيف فى رئة الأرض

◆ عباس محمود عامر ◆

أسأل عن شمسٍ
اعْتقلتْ خلفَ الشمس
أسألُ عن قطرات جفت من حلق الأرض
الموثوق بحبل القيظ المجنون..
أسأل عن كل قناديل الفرح المسبيّة
فى أدخنةِ الموت
لتضيئَ رداء الوطن الأسود..
أسأل عن أمل أخضر
قد ينْمو فى صحراء النار..
أبحث عن أى دواء
يشفي ساقاً ينْخرها شلل الجلسات،
وسوس التصويت المهجور..
أبحث عن أى دواء
كى تصحو تلك الساق
كى تعتق ضوءاً يجلده الليل
من ذاك الوهج الدموى..
أبحث عن فجر فى لغة تصدى
يخْمش..
يحدث صدعاً فى غسق الصمت..

أبحث عن حنجرة تجمع كل لغات العالم
فى كلمة
تصبح ماءً يخْمدُ
سيفاً يخرس
ألسنة اللهب المتطاول
من أشداق الإجرام..
أبحث عن سر شباك
تغزل من خيط الخوف
لتصيب الربان
الغواصين الفارين
من الأسر
من القتل
وقرصنة الميناء..
من يسبح ضد التيار،
أو يمخر بالسفن الحيْرى في زبد الدم
لترسو فوق المرفأ
هل يخطئ فى حق الأوطان؟
فبحثت كثيراً
خلف الكلمات،



وما تحويه التصريحات..
حول الشمس أطوف،
وأبحث..
أهبط فى صحراء النار،
وأنقب فى ثوب الوطن الفاحم..
أنقض كل الأطلال،
وأحفر فى الأنقاض،
وأغرب بين رماد الهدنات،
وبين رفات الأشياء،
وعظام قطارات رحلت
فوق سطور الكتب الصفراء..
أنقب فى أمعاء الأرض
أغوص
أغوص بعيداً..
أرقب فى قاع الدم
رأيت دخاناً يصاعد فى نزف
من رئة الأرض
يبدو منه «شبح» ذو قبعة
يجلس فوق الرئتين
فيرمقنى..
يستل السكين..
أتصفد
يقطع رأسى قربانا..
قلت لهذا «الشبح»
- رأسى كل عروبتنا المنسية..
قال «الشبح»:
- إنى أفعل ما يمليه إصحاح الرغبة
من «سفر التكوين» المنقوش
على جلبابى الأسودْ...

خارج جدران الصمت

◆ عبد العليم إسماعيل ◆

ياواقفا ترنو إلينا
إننا ظل تجزأ
صانعا منا بلادا تقتفى
أثر العباد
يا طول صمتك يا فتى
إذ تحتويك خيول ذلك
ثم تطمح فى البعاد
أنت الذى أرهقت ليلك
حين جاءك بالسهاد
يا رسم أيام تراءت
خلف جدران التمنى
كى تقيد خوفنا
فتعيد أزمانا تشق سكون عمر
ضاع فى ظمأ الوهاد
فى أى ركن ضاع قولك
يا جهير الصوت من زمن الرشاد
كنت الأبى إذا تهاوى يومنا رعبا
على سفح العماد

نامت على صمت الحكايات الحزينة
روحنا
حتى استوى ما كان عذبا بالرماد
ويل لنا من سير شمس
نورها أبدا يغلف بالسواد
يا ناظرا فينا الهزيمة إننا كرها
قبلنا موتنا فى كل واد
بين المناهل نرتوى من نهر ذل
نبعه
جبل مغطى بالقتاد
فى كل يوم نحتسى وعدا
يجوب الأفق كذبا
ثم يركن باكيا موت الفؤاد
بعض الذى نرجوه يمضى
كل مكروه يجوس الأرض منتشيا
بأوجاع البلاد
من أول الدنيا جلسنا
فى انتظار الأمنيات وبيننا



وجه يزين فرحنا قصدا
بأثواب الحداد
بين العذابات انتظرنا
لا ليالينا التى نهوى أتت
لا فجرنا بالضوء عاد
من للحزانى فى الشوارع
من لأحلام نمت
لتدوسها زمر الجياد
الحق فينا ضائع
والصدق منزوع الإرادة
والبيوت الخائفات
تجابه الأقدار بالذل المعاد
لا أين فى أرض تنازل نفسها
والصبح محكوم بنا
والقول مجبول على عشق العناد
فأرسم طريقك دوننا
يا نازلا بدروبنا
نحن احتكمنا للهوان
وكل كره فى ازدياد
الناس لا تخشى خطاها
تحتمى بالصدق فى الليل المراد
وعلى خطانا
ترتمى كل المآسى
بعدما جفت بحار
وأرتقى الهامات منا
كل أفاق
يمنينا بأوهام الحصاد
...

والنهر سيف من الماء يركع!

◆ عصام الغازى ◆

مضى يتأمل وردة الموت فوق مياه التقهقرْ
المأتات ، والسل
والسيف فى وجهه المتكسرْ
كان يبكى صهيل الخيولْ
يستصرخ النار أن تتفاقم فى الجرحِ
أن تتعجلْ

■ ■ ■

رأى وجهه فى اندثار الرغيفِ
فى أوجه الجند حول السفاراتِ
فى وخزة النصل لامرأة عابرة
رأى جلده وريقات يحملها الأجنبىّ
عليها بنود السلام
والنهر سيف من الماء يركعْ
كان يحب العصافير والأقحوانْ
لكنه فى الصباح التقى باسْمِهِ
فى قوائم من يشعلون الفتنْ

■ ■ ■

وكان الصباح على النهرِ
يستلّ شعبا يموت
وكنتُ أنا النهر
والنهر سيف من الماء يركعْ
كنت أنا الريح
حين يجشأ شجر العنفوانِ

تغرغرت بالشوكِ
والنار تصدح بالأغنيات
وآهٍ.....
على ربوة القلب تنمو الوريقات
التى ستنداح منها الزلازل
تموت السحابات قبل الختان
وتفتح للنار قمصانها المخملية
يبرز صدر التوهج من مرفأيه
تطير اليمامات ، تنزف أعناقها بالزنابق
وكنتْ أنا الخيل
أخرج فى موسم الحبِّ



تلبسنى الفتيات رياشا على القبعاتِ

وفوق الصدور وروداً

ويحملننى فى الحنايا سؤالاً

ويَخْتلن بى!

■■■

على مرفأ اللهب المستطار

تجاوزتُ فعل الصهيل

ورحتُ أنادى على الأرض أن تَرْعوِى

وأن تغدق الريح للسنبلات

وتفتح عروة الثورة الآسنه

فلا درت الأرض صوتى صدى

ولا النهر قام

ولا انتصبت روحهُ

أنا النهر

والنهر سيف من الماء يركع

كبوة

◆جابر بسيونى◆

وأعلمُ أنَّ الجوادَ الأصيلَ
إذا ما اعْتلاهُ خسيسُ
يئنُّ،
ويعدو إلى الموت طوعاً
ويأْبى المهانهْ
وأعلمُ أن الأراضى تضمُّ البوارَ
ولا تشرب الماءَ من كفِّ أعدائها
وأعلمُ أن الأعالى إذا ما استطاع الذليلُ الصعودَ إليها
تزلزلُ أغْوارَها،
وتثورُ على كلِّ شيءٍ،
وتكتبُ فى صفحات المدى «إنَّ فى الناسِ قامت خيانهْ »
فكيف؟! وأنتِ الجوادُ الأصيلُ وأنتِ الأراضى
وأنتِ الأعالى
تضمينَ خطوَ الخسيسِ
ونصرَ الذليلِ
وماءَ العدوِّ
وكيف؟! وأنتِ المعاذُ وأنتِ الملاذُ
وأنتِ الأمانُ الوحيدُ لعمْرىَ كيف؟!
بقلبكِ أحيا ولا يُدركُ القلب فيكِ
أمانَه!!



الشوق للمرافئ

◆ يس الفيل ◆

أجيبى عن سؤال
بات يستعصى على النفس:
أنا منذ التقيت بكِ
انجذبت إليكِ..
لكنى انجذبت مغيب الحس.
ففى عينيكِ أسرار
وفى شفتيكِ بوح ظالمٌ
للصمت والهمس.
وبين جديْلة نفرت
وأخرى تحتها انحصرت
أرى تيجانك الهمجية
انتشرت
منارات على الرأس.
أرى وجها بهيا
منه فج النور
أرى تفاحتين
على صدر
هو المحراب
فيه العابد المنذور للإيمان



ينهض مؤمنا
وعلى الهدى فى ليله يمسى.
ولكنى.. على رغمى
أعود إليك،
أسائل:
كل هذا الحسن
يكتسح الحب
وأنت
معذرة
قد استلبتك زيانا
جمال العقل والتمييز
فى زمن
تخثرت المشاعر فيه
بين الطهر والرجس
أجيبينى:
لعل إجابة
حتى.. ولو بلهاء
تحمل من أحبك مؤمنا
لمرافئ الشمس

سيناريو جديد.. لقصة قديمة

◆عاطف الجندى◆

أنا من نبات الحلمِ
أطلعُ برعماً
يقتات من ضوء الندىَ
ويضاجعُ السحبَ البعيدة
فى انهمار الدمعِ
من جفن الشتاءْ
ويلوكُ أحزان السنابل،
يقتنى سَبعاً سماناً
لانتظار البؤس فى سبعٍ عِجافْ
ويردُّ أسئلة الجفاف
إلى زمانٍ لا يبينْ!

***

يا أخوتى
قد كنتُ هذا الاشتهاء
وكانت امرأة العزيزِ
تراود الصبح الندىَّ
على شذاه وترتجى
نبض العواطف تشتهى
تلك النهايات السعيدة باللقاء
الآن نبدأ من جديد

يا أيها القلبُ النبىُّ
أنا أرى
فى الحلم شمساً تختفى
بين الطوابير المُملةِ
فى انتظار الخبز
من فرن السماء
والبدرُ يبحثُ عن سرابٍ وظيفةٍ
بين الكواكب
والذئب صار بألف وجه
يقتفى خطو الجموع ولا هنا
بئُر لماءْ
فبأى زاوية أخبَّأ
والغيابُ هو الغياب؟!

***

لا مصر تلبسُ تاجَها

أما العزيز أراه فى سوق النخاسة مثل جاريةٍ تباعْ
فإذا نزلتُ ربوعَ مصرَ
فسوف يغشانى السُّهادْ
أظل أبحث عن فضاء يمامةٍ
أغتالها
وأغلق الشرفات للقنص الجموحْ
ولسوف ترضى
أو أقد قميصها
من كل زاوية تلوحْ
الآن يا أبتاهُ
ـ ما هذا البكاءْ
وفِّر دموعك إننى فى مصر لا أجدُ الدواء؛
ولا قميص البُرءِ عادَ هو الرجاءْ
قد مزقته يدُ المعارك.. والشتاءُ ولا معى
يوماً صواعُ للملكْ
أو كنت قديساً يداوى المتعبين



***

فى المخفر الشرطى قد قال الكبير
ويداه تصفع دهشتى
وأنا ألملم ما تبقى من شموخ
من أى زواية
أتيت إلى هنا وبأى تنظيم تبوح؟!

قد قلتُ :– ساعتها– أنا
قد كنتُ في الماضى أمرٌّ
– ولم أتم–
فظنها كلمة أمير
فدخلت ليل السجن متهماً
بقلب بشاشة الأيام والتزوير
والخوف يا أبتاه متكأى
وألف سميرْ
***
يا صاحبى فى السجن
إن بكارة الأحلام
تنبىء بالخطيرْ
فاقصص رؤاك وّلا تمل
حكاية الخمر المعتق والنبيذ
ورُدَّنى
نحو الخيال
ولا تضن بكأس خمرٍ علنى يوماً أفيق،
ودع لصاحبك الذى يهوى الطيور وخبزها
للموت فى قيد الزمانْ
فلسوف أخرج
من موات القبو
حين أدس فى جيب الرقيب
لفافة الأفيون أو مالاً

ولو كان القليل
فالشمس تبدو للجياع رغيف خبز
يشتهيه الكادحون
***
يا أخوتى
يا أخوتى لا تتركونى للشقاءْ
فى جوف بئرٍ
للبكاء فربما
يوماً أعودُ مضمَّخاً
بالعار فى هذا الزمان
بل فاقتلونى
واستريحوا إننى
ما عدت أهوى أن أعيش
على الهوانْ
فالليل يزحفُ
والضياء الحرُّ
مذبوح المكانْ
فالليل يزحف
والضياءُ الحرُّ
مذبوحُ
المكانْ!

استثناء

سعيد الصاوى

بمقاييس أطباء العصر..
مريضٌ
لا ...
ليس مريضاً
بل يسكنه الموت
فالكبد عليلٌ
وكُلاهُ...
قد هاجمهَا العطب
والقلبُ...
قد أنَّ أنيناً
لا يسمعه إلاه
يا الله
كيف يعيش على سطح الدنيا
كيف...؟!!!!
كيف انهزمت فيه الآه
واحتملت هذا الجسد المثقلَ
بالأمراض
وبغير الأمراض
خُطاه
كيف ارتسمت هذى البسمة
فوق محيَّاة
...
رحنا نسأل كل أطباء العصر
كيف؟؟؟
وهل النور الساطع
من تلك العينين
زيفٌ؟؟
أقسمُ
قبل إجابتكم
أن ليس بزيفْ
فأنا..
أعرفه أكثر منكمْ
ولديه..
أجد الظلَ الوارفَ
فى عزِّ الصيف
وإذا ما الثلج تراكم
فوق فؤادى فلديه الدفءُ
من ذاك الحيفْ
فأجيبونى
يا حكماء القرن الواحدِ
والعشرين
ماذا
فى هذا الواحد
دون قرينْ
... .
عجز الحكماء
والعلماءُ
وأطباءُ العصر
أن تجد التفسير
فذهبنا
نستبق إليه
تسبقنا اللهفة
لنبدد أحزان العمر
بين يديه



ولنستحلى منه الأسرار

ونوجه أسئلة حيرى

تحتاج إجابة

فإذا بالقلب الدافىء

يزداد رحابة

وبوجه فاض على سحنته استبشار

وبصوت مملوء بحنانٍ ووقار

قال:

إنى يا أحباب القلب

لا أحيا بدواء طبيب

لكنى

أحيا بالحب الساكن

فى الأغوارْ

وبحب الأشعارْ

أطفالنا

محمد على عبد العال

وننظر للسماء وللنجوم
وسيدى البدر
ونبدأ ليلنا الحالم
لتحكى الأم والجده
حكاية أمنا الغوله
عن العفريت والشاطر
ونرفض أن ننام
ونحرم اللذه
وطعمها السكران
والمتعة...
وكل الآتى
والماضى
كشفنا هذه اللعبة
وضاعت روعة النشوى
وصرنا كلنا عسكر
تطاردنا الحراميه
وضاع الثور والبقره
وضاعت متعة الهو.. هو

لنجرى كالكلاب تعض إحداها
ونخطف طوبة اللقمه
ونلحق بالحراميه
ونختلفوا
على دور الشويشيه
ويأتى منا المكار
يسرق زرعة البطيخ
والبقرة...
ونلهث كالكلاب المخلصات
نريد اللعب يسعدنا
وسيدنا
هلال الشهر يجمعنا
يضئ بنوره الدنيا
ويوقظ فينا غفوتنا
لتشرق شمسنا الوسنى
ويضحك ناس قريتنا
لفرحة عمرى الكبرى
وللطفل الذى يقرا

كلام الله يحفظه
من الأولى إلى الأخرى
وسيدنا به أدرى
***
وهذى ليلة أخرى
وغنوة طفلة نشوى
عروسة فرحنا الساهر
وطفل فى الصبا الباكر
وفرحة عمرنا الزاهر
فحتى الآن لم أفرح
كفرحة عمرنا الغابر
***
وهذى ليلة أخرى
وخال عروسة المولد
ليحضر خالها المغوار
فى الموئد
ولم يحضر
ولم توئد



وكان الخال من ظل
خيال مأتة المولد

***

وهذه ليلة أخرى
عن الولد الذى ولدا
أعاد الإبن فعلته
وكل يجنى ما زرعا

***

صغاراً كنا يا ولداه
لم نخرج من اللفه
وكل حكاية تروى
لتأخذنا بها لفه
تزف الفرح للأطفال
نجعلها لنا زفه

***

وهذه ليلة أخرى
عقيرة عيدنا الكبرى
ونجرى كالخيال
يسابق الأخر «عقيره يا ولد»
فهذا العيد فرحتنا
وهذا العيد يجمعنا
ونحلم حتى نلقاه
فمن عام إلى أخر
كبرنا أيها الأولاد
واشتاقت لنا اللمه
فهل تأتى لتسعدنا
ليالى هذه اللعبة
كشفنا هذه اللعبة
وصرنا كلنا عسكر
تطاردنا الحراميه

قصـائد

◆ محمد خضر عرابى ◆

طائر فى المدى

طائرٌ فى المدى..
ينزفُ العبراتْ...
عشقه الكلماتْ
والمدى فاتحٌ صدره...
للسكات...
بعثر الغدرُ وردته...
فنما فى الحشا أرقٌ...
وانتهى للشتاتْ...
حاملاً همه حلمه...
نازفاً صبرَ أيامه...
فى بلادٍ بدت مظلماتْ...
شرب النيلُ من حزنه...
وبكت فوق أغصانه
النغماتْ...
ركضَ القهرُ فى عشه...
وامتطى صهوة الظلم...
ذبَّح النورَ والضحكاتْ...
طار منكسراً...



هدَّه كثرةُ الطعناتْ...
أرضه أجدبتْ...
ونمت حسرات...
راح فى ألمٍ...
منشداً فى ثباتْ...
كل آلامه أمنياتْ...
ظل مرتحلاً هائماً...
باحثاً عن الهوى...
سنبلاتْ...
عله يجد المبتغى...
لكنه هيهاتْ...
طائرُ فى المدى...
ينزفُ العبراتْ.

جرمه أنه يتغنى

جرمه أنه يتغنى
زاد فى عشقه وتمنى...
طلع الصبح فى وجهه وتجلى...
لم يدم فرحه ساعة...

أنى يا صحبة الحرف أنى؟
بطشة الظلم فى غفلة عادت...
لم تعد تتأنى...
سرقت بهجة الروح منا...

كيف يا ليل من حبنا تحرمنا؟!
كيف يا ليل من حبنا تحرمنا؟!
جرمه أنه يتغني.

بهتان

قل لى
ماذا أفعل...
حن يسودُ الغيِ؟
وتضطرب الأفكار لدىَّ...
ماذا أفعلُ...
حين يصير الحلو مراراً...

ويصير الحق حراماً...
والبهتان حلالاً؟
والجاهل فينا قد صار حكمياً...
يلقى بنصائحه...
ويهيمُ بأذكارِ نبى.
ما أقسى...

أن يحيا الإنسانُ بزمنٍ فتانٍ كذابٍ
خداعٍ...
ويدور بسحرِ الكلمةِ فيه دعى...
ما أقسى أن تحيا...
بين سفيهٍ وعبيطٍ وجهولٍ وغبىٍ.

رثاء لقابيل

◆أحمد محمود مبارك◆

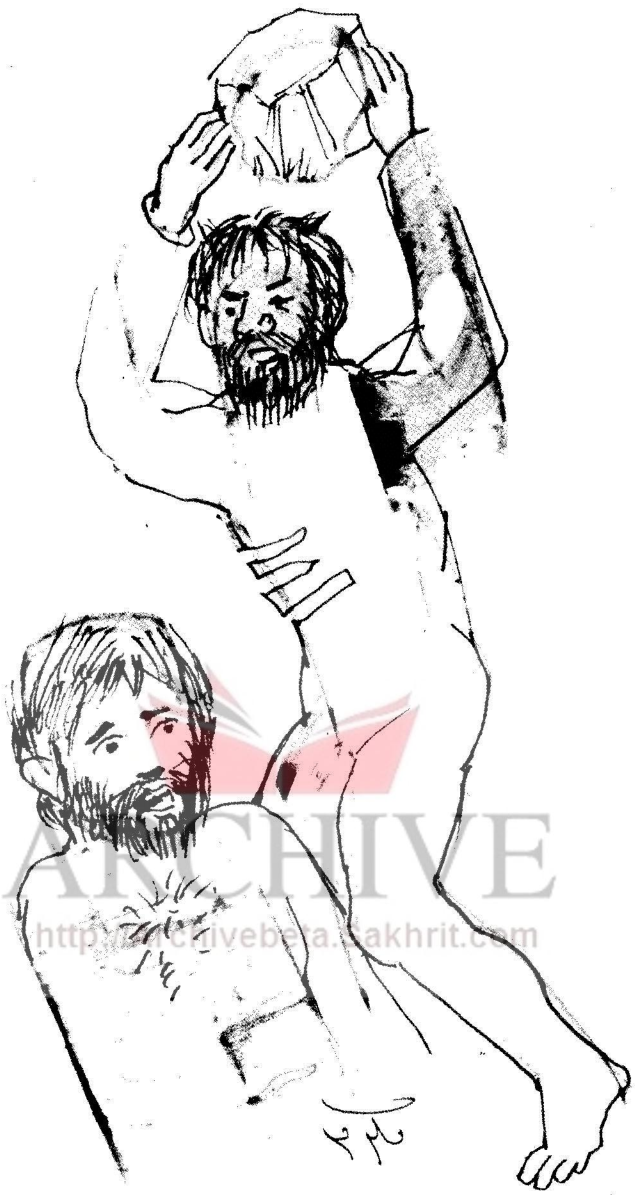
آه قـــايبلُ.. أنت حيٌ مـــيتٌ منذ أن شقَّ نصلُ غـــدرك صـــدرى

فالذى قد سفكتَ ليس دمى وحدى ولكنْ ما فى عروقك يجرى
كان صدرى لرعدة الخوف فى قلبك ردعاً تقيك من كل شرٍّ
إننى الآن يا شقيقى أبكيكَ فمن يفتدى حياتكَ غيرى
ونيوبُ الأعداء يُسْعِرُها الضغنُ ومَوْرُ الأحقادِ فى كل ظفرِ

آه قـــابيل كـــيف تزهو بقـــتلى أىُّ فـــخـــرٍ جنيـــتَـــه؟ أى فـــخـــر؟
ليس مـــا ترتدىَ وشـــاحَ انتـــصـــارٍ لا ولكنْ خـــيـــوط عـــارٍ وخُـــسْـــرِ
كـــان فى الطوق أن أردَّك مـــيْـــتـــاً وخطايا يديك تغـــتـــالُ عـــمـــرى
غـــيـــر أنى آثرت مـــوتى بريئـــا كـــيف أحـــيـــا – إذا هلكتَ – بوزرى
آه قـــابيل إننا فـــرعُ أصل كـــرَّمـــتْـــهُ السـمـــاء فى كل سـفـــر
إن عـــهـــدا قـــد ضـمَّنا قـــدسـيـــاً كـــيف بالموثق المقـــدس تُزْرى؟
آه... كـــيف اليـــد التى فـــاض كـــدى ومـــحـــا قـــفـــزها بفـــيـــئى وزهرى
بثتِ الحـــقـــدَ والجـــحـــود سـمـــومـاً ناجـــعـــات بمهـــجـــة القلب تسـرى

كيف أصغيت يا شقيقى للزيغِ وقادت هواك لَوْثةُ سُعْرِ؟
كيف تنسى أنى وأنك صنوانِ كريمان ضمَّنا خَيرُ جِزْرِ؟

وإذا مـــا بتـــرتَ غـــصنَ حـــيـــاتى كـــيف تنجـــو من مُـــهْلكاتٍ وبتـــر؟
آه قـــابيلُ كنت أرجـــوك زخـــراً حـــين تُوْدى ريحُ الجـــفـــاف بذخـــرى



آه يا خائناً رجَوْتُك ظهراً ... حين صرف الزمان يضعف ظهرى
وُصمةُ الإثم فى يديك تبدَّتْ ... فى عيون الأعداء نَجْمَةَ بِشْرٍ
أنتَ أصبحت مفرداً وهزيلاً ... لست تقوى على ملاقاة شرٍّ
والديار التى ورثنا حماها ... وثراها عندى كَدُرٍ وتبْرٍ
أصبحتْ مطعماً لكل حقود ... فديارُ الضعيف بالسَّطو تُغْرى
كلُّ أسوارها الحصينة شُقَّتْ ... منذ شقت مخالب الغدر صدرى
آه قابيل.. لست حياً ولكن ... أنت مَيْتٌ مذ ضم جسمى قبرى

أسعد أشجار الكون

◆ حسن الشريف ◆

ما أروع أن تنبت بين نجوع الجوع سنابل حنطة
أن يبزغ نجم وضاء بين تلال اليأس وفوق سواد
العتمة
أن تهزم ضحكات الطفل الأعزل ليلاً وشحه الحزن
وخنقته شهقات الدمعة
أن يشمخ ظل النخل على أروقه اللهب الأصفر
أن تركض حِملان الراعى تختبىء بأفياء الخيمة
تنفجر عيون الفجر بأنداء الرحمة
تهتز الغيمة
تروى الأفئدة العطشى!

***

أن تكسو الأرضَ البورَ.. زهور
يتلألأ حقل النور
صوت الطنبور... يدور
يعزف أغنيةً للأمطار
تروى الأفئدة المنكسرة
تسمق.. تتطاول.. تطرح ثمرة

***

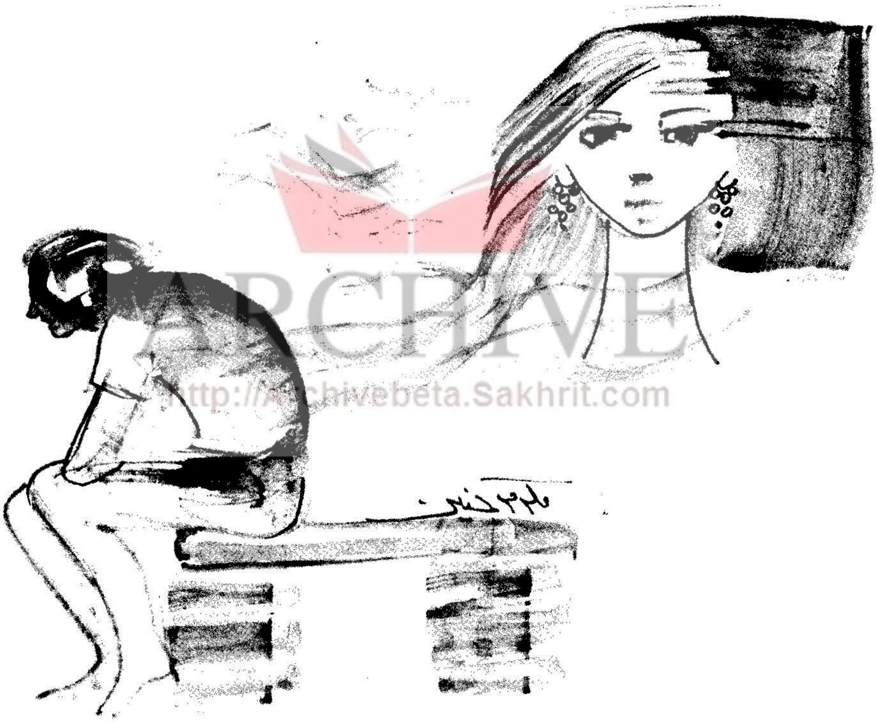
ما أسعد هذى الشجرة
لو قذفت للجائع ثمرة
كى يدفن فى رمل القسوة أشواك الصبار المرة
من حق الجائع أن يقطف ثمرة
أن يُلجم الحرمان بشِقْ التمرة
فالكسرة فى يد جوعان سيف باتر
يصرع غول الجوع الكافر
الكسرة ترياق يبرى آهات المكلومين
دفء لهياكل مرتجفة
بعث لعظام نخرة

***

فالكسرة قبل الفكرة
لتعود فراشات النور المنبهرة
تركض وتدور
حينئذ كل الأسنان المصطكة
كل الأفواه الخربة
تعرف معنى البسمة
يتسكر فى الألسنة العلقم
وديان الصمت نَضجٍّ بأعلى صوت
صوت الإنسان الأعظم

قدرة

◆ منى عوض باشراحيل ◆



قدرتك على الحب يائسة
كما حال بقايا مكالمة قصيرة
بعد غياب طويل
صورتك
حينما تتجلى يروق لى الاندثار
أبريق

حينما اندسست بداخله
لم يبذُل حجراً واحداً
ليرفعنيِ
نصفان
منذ أن لم نلتق
منذ أن لم نولد

في قراءة أسطورية

زرُعنا

نصفي دائرة

مغالطات

ساتكاً على حزني

فربما مغالطات الحزن

تنصف لقائي بك

قراءة

ضع بعضك السيء

تناول كفي

تقّرنيِ

وحدة

يا لقرف الوحدة

حينما..

لا أستطيع تزيينها..

بك.

تناسخ

ذاك الحجر

كان رجلاً..

تلك..

كانت قلباً...

قبل أن يدهسها الحجر

تفجر

بودي لو تلملم كل هذا الحب

وتجعله في جيبك وأنت ذاهب إلى العمل

٢٠٠٦

قلت له..

كل حبٍ وأنت عاميِ

منها سخر

وأسرع إلى خمسٍ وعشرين ساعة عمل..

تراب

تراب على مد النظر

في العين..

تراب

من يقرضني بعض الدمع

استعادات

يشبُهني هذا المشهد

المارة مسرعون للوراء

السيارات جالسة.. مسترخية

الشوارع تمضي تبحث عن لا مكان

كل شيء بصفير يعانيِ كل شيء مسرع يسترضِ

كم يشبهني هذا المشهد

ليل العراجين الأجادب

◆ هشام فتحى أحمد ◆

ليلٌ
وينطفىء السراجُ
وتسكنُ الهمزاتُ
أطرافَ الكلم
ماذا دهى الأقمار
يحجبها دخانٌ من عدمْ
والمزن فى عمرِ الشتاء
مع الندى
يحنو ويبْسُم للعراجين
الأجادب
فى سهادِ النخل
كم نفق الجريدُ
من الألم
ليلٌ
وأخره يمدُ النفطُ
أوردتى



فما عقِمتْ شراييني
معاذ الله
لو عقمت شراييني
لفجرها القلم
الآن
فجرتُ المحابرَ
وارْتسمت المنحنى
الرأسى
على أفقى أنا
وقرأت فنجان الحياة

حلّق.. حوش

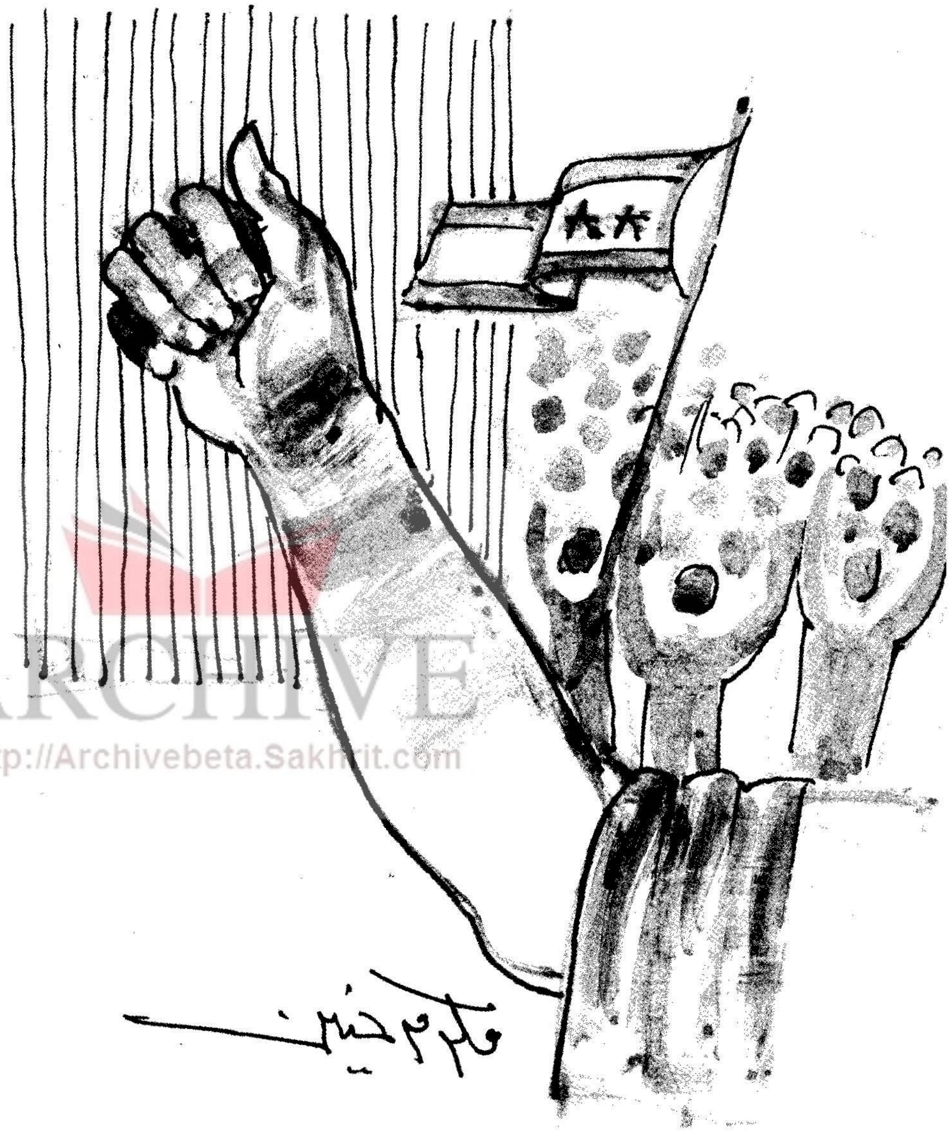
◆ يسرى العزب ◆

حلّق.. حلق حلق حوش
بغداد قامت زى جيوش
قلعت جزمة ولحست بوش
بالجوز فردة، وفردة وراها
وهرب دمه الناس ما حاشوش
من غير دم اتكلم بارد
زى عبيط عايز يستهبل
طب إيه يعنى؟
جزمة خفيفة حتى إن صابت
لكن رغم الغِل الزايد..
جزمة وخابت..
ما عرفتوش؟!
فُقنا عرفنا..قُمنا وقفنا ندوس
على خوفنا عشنا وشفنا
كل ألمنا اتجسّد فوقنا
صور ورتوش
أول مرة دمرنا الشامل
يظهر زى البدر الكامل

كان منتظر اللحظة وجات له
قلع الجزمة استهدف فى بوش
صابت هدفه التاج والعمة
ابن الهرمة بسرعة اتكلم
قال له: القبلة وداع واتأخر
غور بكلابك بره بلادنا
سيب بترولنا وسيب أولادنا
سيب بغدادنا تعيد أمجادنا
هنجيب داغك بالبرطوش
باسه بفردة
ولحقه بضرورة،
جوز صواريخ عبروا القارات
واما فى لحظة التعلب فات
رجعت كل الناس اخوات
روحهم فيهم
بتخليهم..
يرفعوا روسهم بعد قوات
شالوا جزمهم

داسوا آلامهم
حرقوا سلامهم
واستسلامهم
رفعوا علمهم
قالوا كلامهم:
لأّ ولاّ ولاّ ولاّ
الطغيان قلبه بيتنشق
والعدوان هيفكر جداً
قبل ما يدّن ديك ينزق
جوه الشق ينام تِعبان
تعبان جداً جَدّ ف حَد
زيه ما فيش وبوش بشوش
بشبش بشبش بشبش بوش
جات له البوسه شافتها الدنيا
أولى وتانية وتالته تمانية
يا الله قوام ادّى له فى قلبه
يمكن يرجع تانى لشعبه
نادم ع اللى جناه من حربه

أولى وتانية وتالتة.. ادّى له
خلى الديب يلبس زمبيله
يلبد فيه مقطوع من ديله
واما يفكر تانى يشيله
يلقى الواد منتظر الزيدى
بالملايين وقوام هيجى له
بالملايين والحيل اتشدّ
جايبين تسد منيع ورا سد
شايلين نووى خفيف وبجد
كل جزمهم جزر ومدّ
× بس يا واد يا أصيل استحمل
بكرة يجى لك نصر مؤجل
يرفع راية بلدك فوق
يومها شعوب الدنيا تروق
تبقى الشمس شروق فى شروق
نزرع خير بحنان وبشوق
وأما يعدى غراب هنجيبه
يلقى نصيبه أن حلّق حوش
تبقى نهايته نهاية بوش
حتى إن كانوا مليون بوش
هنوّقّعهم ..
بوش
ورا بوش
ورا بوش
ورا بوش



وقال من فن الواو

◆ عبد الستار سليم ◆

منْ مُـــدّة ع النيل مـــا بِنَّا
إيَـه اللى بَعَّــد مــا بِيِنا
ولا طيـــفـه داعب جــفـــونى
شــكَّــك دا.. ولا ظُــنــونــى..؟!

منْ مُـــدّة ع النيـل مــا بِنَّا
إيَه اللى بَعَّـد مــا بِينا
ولا جَــوُّه عطر تِيــابى
شكك دا... ولا ارتيــابى..؟!

غَـــبَّـــر فى وشى بابُورك
رمـيــتــينى فــاخــر طابورَك
عــامـــلالى لمَّة وغــارة
وبلعنى ليل المغــــارة

تخْنُوا.. وصـــرنا ضـمــاير
وَ.. رَهَنْتى كل الضـمــاير
فــقــوليلى إيه العـــبـارة؟
يا مـين يشـوف الفــقـارا

العـــرقْ للعـــرقْ دســاس
إحـذر إذا كُنَت «جــســاس»
والضلمــة مــا تنجليــلا (تنجليلُه)
من «هَجْــرس» «ابن الجليلة»

العـــرقْ للعـــرقْ دســاس
والدَم إن يِغْلِى دا الســاس
والحــرب تبـدى بخناقـــة
و«كْلِيب» غُــوتر فى ناقـــة

دا الهمّ ينشــال فى الشِّنْف
وعـــزيمـــة الراجل الهِلْف
والفـــرح من خَــمس اواقى
تشـبــه حـشـيش الســواقى

والله مــا كــان العـشم فـيك
خــايف لا ليّــام تنفــيك
ويا ريت مـــا كنا زمــايل
(يابو شــاش ع القــرن مــايل)

القول صادق يا كدّاب — والسكة عدلة يا عوجة
هوَّ فى عقلُه يا كداب (ياك اندبّ) — يسكر.. وولْده فى حوجة

■■■

دا النفس عِزّتها... م البيت — وتبان فى لف العمامة
والأصل فىَ الولْد والبيت — جاى من خوالا... وعماما

■■■

الحُرّ عينه كما الصقر — فيها حكاوىٍ جدودا (جدودُه)
لا الهم هدُّه ولا الفقر — ولا ملح مِشّه ودودا (دودُه)

■■■

لا تدقّ قولك فى هونى — ولا ادق قولى فى هونك
لونك ما يشبه للونى — ولا لونى يشبه للونك

■■■

الناس ليها كرامات — ونْ مِرضوا ياقو أطبّا
إلا احنا صرنا كرامات (كرمّات) — كتِرت عليها الكلبّة

■■■

للناس ها أحكى حكاية — وضنين لو صدقوها
مكْوى من الجرح كاية — لم ناس قَبلى داقوها

■■■

اصبُر على الهمّ يا قلب — كان ناس ربك بلاها
دنيا وزمنها قلَب قلْب — ولَّى وأتانا بلاها

■■■

عُقْب السيجارة حرقنى — وحرقنى عقب السيجارة
أوسع دروبك زنَقْنى — ضِقتى علينا يا حارة

■■■

يا حارة من غير ضلّ — ما قْدرت ادارى الوجيعة
ميتا هلالك يهِل — وتصلى حِسْب الشريعة

■■■

كانت بلدنا لنُضْ جاز — صبْحت كهارب كتيرة
بعد الربابة ولرْجاز — عِشْقت «مادونّا» و«شاكيرا»

■■■



كل الطرق صبحت أسفلت   والريف سكن المدينة
شوفى الحرامى لبس فلْت   والشيخ نِسى علم دينا

ربك على عباده ستّار   وعباده غاوية فضايح
يوم ما المراكب رست تار   يزْمِن قديم الجرايح

ربك على عباده ستار   والعبد حقه يمايز
صهينت لما اتنسى التار   وناصب لى دِلْوك جنايز

احسن لك اتْلم تفسك   وتْسُك ع الدور بابه
عجزت واللَى منافسك   فى العيطة لسّه ف شبابُه

حومّ على النجع كالبين   هَدّ وحلف ما انى بانى
وطَلَق على النجع كلبين   ليهم ضُفُرَّة ونيبانى

اوعى ما تآمن لمخلوق   غير عشرتك وابن عمّك
من يقيلك ان كنت مزنوق   غير ابن لحمك ودمّك

خشب النوارج عروقه   شاربة من الجُرْن دمُّه
اغرق فى همك ودوقه   دا البحر غرقان فى همُّه

على غفلة زعق الوابور   كشّح تُرابُه فى وشى
قلبى اترمى وسط غيط بور   لا عرِفْت أوقف ولا امشى

فرقت همى على الناس   من مسلمين ونْصارى
لا اللى فاكرنى ولا الناس (الناسى)   شاف لى فى همّى بصارة

لا تقول لى جرح ومجاريح   دا الحظ ما يوم واتانى
قلعى فردته ما جا... ريح   عاودت ع البر تانى

■■■

احذر من الدنيا لو جات   دنْ جات يلاّ السلامة
عدْلة لكن ليها عوْجات   تلوى الرقاب السلامة

■■■

حق الغلابة ف رقبتك   يا عاصى حق الغلابا
فيه رب عينه رقبتك   ليه يدّ فوقك غلابا

■■■

الناس لو تخبر اخوات   من يوم «حوا» و«يادم»
وفر كلامك بلا.. خوات (خوتة)   ون كلت قلّل ويادم

■■■

يا ابريق داير ببزبوز   رشرش علينا ضلامُه
الدنيا ديلها صبح بوز   والسبع ضايع كلامُه

■■■

فى الدنيا ياما كلام زيف   وبيوت من غير اساسى
للحر كلمة كما السيف   ولكل مركب مراسى

■■■

سُنْطة بلدنا عابوها   ولا.. حدّ نقّا قرضْها
فيه ناس ع تبيع ابوها   علشان ما توصل غرضْها

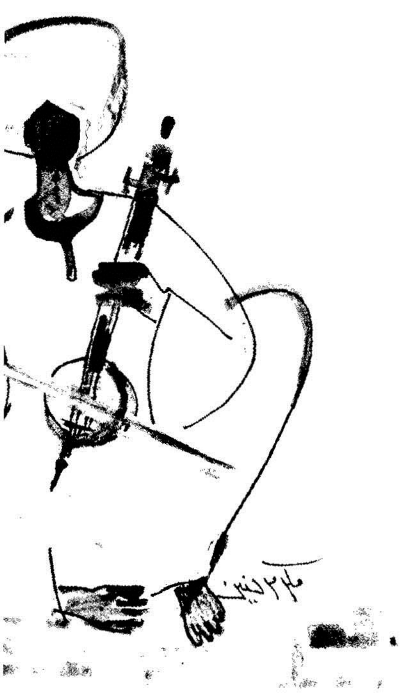
■■■

تُهنا وعددنا ألوفات   فى اللى عددهم وحايد
دا.. هود ولا خلوفات   يا زمان جاير.. و.. حايد

■■■

دوس الحصى واشرب السوم (السم)   يمكن فى شُرْبُه دوانا
دا الرزق والعمر مقسوم   والموت ييجى فوانا (فى أوانه)

■■■



شيل الغُما عن عيونك   وافهم أصول الحكاية
يمكن طريقك يخونك   ويرجّعك للبداية

■■■

حرص يابو العم م الناس   دى الناس بيرها غويطة
والشر فى الدنيا دى جناس (أجناس)   عايز الرجال الحويطة

■■■

حرص يابو العم م الغير   مش كل صاحب حبيبك
فيه اللى يكرهلك الخير   لو طال ياخد نصيبك

■■■

صديت ما قلت: «لى خلّ»   والبحر يجرى بريمُه
ليه ياخى بالمَرْجلة تِخِلّ   وانت اللى كنت البريمو

■■■

صديت ما قلت: «لى جار»   يعتب علّيا ان سَلِيتُه
لمّا زمانا علىْ جار   الجسم منى سليتُه

■■■

مش كلّ مسمار ليه سَنْ   ولا كل حيطة توارى
ياما ناس كبار فى السَن   ويتوهوا وسط الحوارى

■■■

مش كل مسمار ليه سِنْ   ولا كل مية غزيرة
فيه ناس صغار فى السِن   بس البواطن غزيرة

■■■

بانى حيطانى بطوب نَىّ   والغيم نطر فوقينا
جانى طبيبى يطوب نَىّ (يطببنى)   قال لى دوايا فوقينا (فى قنا)

■■■

مين اللى ساقك على الخلْق   تنْتف وتنحل وَبَرْهُم
ياك صاحب الشان والخلق   عَملك خيطانهم وبرهم (وإبرهم)

■■■

أسميكم

مصباح المهدى

أسمِّيكم
أسمِّى كل شئ باسمه
أسميكم وأسمى الجرح
والنيل اللى مش حابب يظلل فوقى صُفْصَافُه
وأنا شايلاه فى تكوينى وعندى كل أوصافُه
أنا اللى ابنى خلط دمُّه على الجبهة بدم حسين
أنا الدم اللى فى فلسطين
بيحرس مَدْنة الأقصى
وبيت لحم ورفح وجنين
وجدى كان مع الناصر صلاح الدين
وف الأزهر
رفع أعلى أدان جدى
أدان ثورة تسعتاشر
أسميكم
أسامى ولادى دابت فى أساميكم
إذا اشتعلت حروب على الشط
داب الكل فى الواحد
أدوب فيكم
وتنسونى كيان منبوذ
إذا ارتفعت رايات النصر
قلتم بدر والأحزاب
وكترت فيكم الأحزاب
وأنا حزبى الوطن نخلة بشط النيل
أنا الناى اللى فى المواويل
أنا الزيت اللى فى القنديل
أنا الآهة اللى فى الغنوة
وانا غِنْوة اتاخرت بعيد عن المشهد
وأنا باشهد بأنى متن ف المشهد
ما فيش هامش
أسميكم
وأنا القلب الملان أشجان
روى دمِّى الغيطان راضى عرق ودموع
وأفوت وحدى أعدِّى الشارع الصاخب
أدارى الرب جوه ضلوع
وأشد قلوع على الشط الأمان بيتى
أسميكم
أسمينى ببيان جنسية: مصرية
وخانة دينى مش م السِّيخ
وأبويا الأب ف الإنجيل
وف القرآن أبويا الشيخ



أسميكم وأسمى وحدتى غُربه
وأسمى غربتى كربه
وأسمى الباب معلقنى وحيدة السُّور
أسمى الحلم تصبيرة
وأسمى الجيره بره السور كُتار والآخر المأسور
أنا العصفور أسمينى جناح مكسور
أسمينى وطن أتمشى سرّاً فيه
كأن الإذن بالتجوال صدر مشروط / صدر مربوط
بجانة دينى ف بطاقة
كأن العشق عطل قلب مشتاقة عن الأشواق
لحد ما تثبت الأوراق خلِّو إتنين من الفيرس
أسمينى إذا ألقى السلام عابر براهمية
وهند وسية بوذيه
واعلق نفسى ع الحيطه
صليب يشهد على الغربة
وأسمى الاغتراب تربه وحضنك يا وطن أكفان
أسميكم وأسمى نباتى مريم / نور
سعاد/ زينب/ خديجة/ بدور
وأقول اتوضى وياكم واتعمد وينزل برضه نفس السُّور
وأنا نفس النسيج فرحان بعيد الفطر والأضحى
ولو يصحى الوطن باصحى
ولو تنزل ستاير ليل باغنى ليل يا عين موال
وادورَّ إيد بإيد عن شمسه لو غابت
وأسمينى وأسيكم عيال

تلعب وناس شابت
وناس فى الأرض دى دابت
صليب وهلال
أسمِّينى واسمِّيكم

قصيدتان

للشاعر البنمي
◆ بابلو مينا تشو ◆
ترجمة د. حامد أبو أحمد

العلامات الجديدة

كانت أزمانٌ أخرى:
إنها علاماتُ عصرٍ
حكمته المدن الكبرى
تلك التى
ولدت لتداعبَ السماءَ
وحدودها
استعبدها الحديدُ والنار
هربت الموسيقى
بعيدا عن المواتير
لكى تتضاعف خطوط الإنتاج
والسلع

■■■

إنه عالم الغرب
يرسم خطوته على طرق الحداثة
نحو قرن جديد
أما الذين كانوا فيما مضى
سعداء فى أراضيهم
للمتهم جذورٌ
تزداد كل يوم انحساراً

■■■

كان التلغراف
يرسم خيوطه أبعد من الأفق
بينما العالم
يتقدم نحو اللحظة
والصور
التى كانت فيما مضى ساكنة
شرعت فى الحركة
كان الفن حساسية حديثة الكشف
وعلامات جديدة
رسمت خطوطها فى الهواء
تداعبها موسيقى
سوداء دوماً
فى الليالى تلك
المكسوة بالغاز
أيامنا الأولى
التى كانت تتسرب إلى جلودنا
مثل كيان بكر
لا فرار منه

■■■

وفى الأخيرة
كانت أرفان الأفكار الجديدة
والاكتشافات
قرن جديد بات قديما
لكنها أيضا الحروب الجديدة
وطموح الإنسان الذى لا ينتهى
إنها قواه الكبرى
وهى
ضرورات الأرض الجديدة
والمادة الأولى.

يوم الدهشة

ذات صباح
رسم الأخضر الخط النحيل
الذى يقسم بحر القبة الزرقاء
فاستلب عيوننا بغتة
مثل مرآة تمتد إلينا من الأفق.
أولئك رجال
مشحونون إدراكاً ودهشة
يتدفقون نحو وميض
ينعبث عبر تلك الشطآن
ثمة لون يهذى
فى ومضات ضوء الفجر
هو اللون ذاته الذى رسمته الأخبار
حول الرحالة الأصلاء أولئك
الذين اكتشفوا اسمك المرقوم فى
أوراق الصباح الأول
ذاك الممدود إلى حوارك:
طيران الفراشات الزرقاء والصفراء
التى دوما ما تهاجر فى أغسطس
والمحالج
التى ترفض فى ارتعاشة الماء.
الزرقة هذه والشفافية تلك
منسوجتان بخيوط البحر
وضوء هواء صحو.
كل شئ كان صحوا دون شك
الأخضر الطويل يرسمه الساحل
زقزقة الطير البرىّ
ترقص بالفرح فترفرف الأجنحة
كانت للأرض استدارة شجر الدراقن

مثلما ظهرت فى الخرائط الأولى
والرسائل
تلك التى غدت دليل الملاحين
الذين نصبوا الأرض
مركز الفردوس وأيقونته
لكننا إلى الآن لا نعرف
كيف كان حزامك
وإن كان ثمة بحورٌ أخرى
وحروب فتح جيدة
إذ كانت هنا
تماماً حيث نجدف بأشرعتنا
أرض الميعاد والهول

■■■



حيث ذات يوم
سوف تحاك الكمائن الأكثر رعباً
والنيران
سوف تلتهم المدينة النبيلة
والوحشية
تحاصر القوافل التى لا تنتهى
تلك التى تعبر الأحراش مسرعة
هنا سوف نحط الطريق الطويل
لتاريخك ونربط الساعات
بخيوط الرياح وتدفق مياه المحيط
انه طريق الانتقال الأبدى
الذى عبره يمر الرخاء
نحو أراضى أخرى
بعيدة عن هذه الأراضى/ جداً
وبينما يحدث هذا
يكمن فى عمق المحيط
تنين خرافى
من جسد الماء.
يطلق عواصفة التى
لا شىء يشبهها

■■■

أما هنا
حيث أصواتنا تعلو وتعلو
ننتظر أن تمتد لنا يد
ونأمل من جديد
أن تنفخ أشرعتنا
الرياحُ

فى اتجاه السراى

◆ محمد جبريل ◆

لم نكن نجد فى كلمات جدتى ما يثيرنا، أو يدفعنا إلى التساؤل، نعرف أن الخيال فى ما تتحدث عنه يختلط بالحقيقة، ما ترويه جدتى حدث بالفعل ، لكن الخيال يضيف إليه، وينقص منه، يحوره فيصنع ما لم يكن فى أذهاننا ولا تصورناه. ما تراه قد يكون وقائع غير حقيقية ، ربما توهمته، تشهدنا لأنها تريد أن تصدق نفسها، وتدفعنا إلى تصديقها، ندرك أننا نعانى الحيرة فى ما إذا كانت تروى ما شهادته، أم أنها تلجأ إلى التخيل .

وجد أبى فى كلمات جدتى حظاً كبيراً من الأنس والاتصال، وما يرقى إلى كرامات الصوفية. هى تملك الرؤية والفعل. تفيض عليها الإلهامات والمكاشفات بما يختص به أولياء الله والتابعين. وقال عمى هارون إن جدتى على صلة بمن لا نراهم، خواص من الأخفياء أصحاب السر، سترهم الله، وأخفاهم عن الناس، فلا أحد يراهم سواها. وتحدث عمى هارون عن عوالم لا حصر لها من الملائكة، تسمع – وحدها– أصواتهم، يكشفون الغوامض، ويعينون على المعانى، وتوضيح ما يخفى، ويتنبئون بالوقائع قبل حدوثها، وأذاع عم مصباح خادم زاوية خطاب، إنها خاوت جنياً، هو الذى يملى عليها رؤاها، وإن وهبها الله فى النوم ما تدركه من عالم الغيب، تصحو من نومها – فتشير لأهل الحى بما يصلح لهم، وينفعهم . تكتنز عباراتها بالحكم والإرشاد والدلالات والمعانى. تجلى بصيرتها ما يبدو محجوباً، وتجلى مرآة سريرتها ما حوته الأسرار .

كانت تتطلع إلى ما يتجاوز الميدان وتقاطعات الطرق والبحر. ننظر إلى حيث تذهب عيناها. تشير بأصابعها إلى من لا نراهم، وإلى نفسها. تتكلم، وتتكلم، كلمات متقطعة، وعبارات غير مكتملة. كأنها تخاطب مجهولاً، تتلاحق الكلمات، كلمات واضحة ومدغمة، تلجأ إلى تعبير يديها، تنبسط ملامحها وتنقبض، يخفت صوتها، ويعلو، تعكس ملامحها توقعات ومخاوف، نلتقط مفردات الشارع والجامع والوقف والميدان وأسماء أخرى نحاول وصلها بما يشكل المعنى الذى ربما تقصده يعروها انفعال وهى تكلم نفسها، يبين فى تقلص ملامحها، وتعبيرات يديها، كأنها تتجه بكلماتها إلى أشخاص حقيقيين.



وكانت ترنو إلى الأفق بحثاً عن علامات.

قال أبى إن جداً لنا قديم، عنى بالجامع. أوقف عليه ما يدر ريعاً للإنفاق على خدم الضريح، ومريدى المرسى من أتباع الطريقة الشاذلية وأرباب الأشاير والفقراء والعجزة واليتامى. تتابعت توكيلات الورثة فى حق إدارة الوقف، ما يتصل به من أراض وعقارات. حتى الطرق الموصلة بين البنايات ظلت تابعة للوقف، لا تؤول إلى المنفعة العامة، ولا إلى غير الورثة.

الذاكرة هى صلة جدتى الوحيدة بالمحكمة الشرعية، على ناصية شارع فرنسا وشارع سوق السمك القديم، تنزل درجات سلم البيت المطل على شارع سيد خضر. تخترق الشوارع المتقاطعة- بخطوات متباطئة- حتى التقاطع. تميل إلى اليسار ناحية الباب الخشبى المفتوح. تصعد الدرجات الرخامية المتآكلة إلى الطابق الأول. تدفع الباب- فى المواجهة- إلى الصالة الواسعة، تجاورت فيها المكاتب الخشبية، علاها دوسيهات وأوراق كان أبوها، ومن قبله جدها، والسابقون من العائلة، يحرصون على تسجيل معاملاتهم، كتابة، وتوثيقها بالمحكمة الشرعية.



تلجأ إلى المحكمة لمراجعة ما كان يقتصر عرضه على المحكمة الشرعية: وقائع الزواج والطلاق، طلب شجرة العائلة لإثبات الأحقية فى الوقف، حصر التركات وأسماء الورثة، مراجعة خرائط المساحة وكشوف الضرائب العقارية وصحة نفاذ البيع أو الشراء، تقديم الضمانات، المشاركة، الأمانات، الاختلاف حول مشروع تجارى أو صفقة، المطالبة بفروض طال التوقف عن دفعها .

أهملت ما بدأ على الشيخ عمارة رسيم ذكر البورصيرى من انشغال بضبط إيقاع الحضرة: إشاراته بهزات الرأس ، وتصفيق اليدين تنعكس على أداء المنشدين فى وقفتهم وسط الحلقة، وعلى قيام الذاكرين وقعودهم وسكونهم وذكرهم، انتقالهم من طبقة إلى أخرى فى سرعة الإيقاع وصوت الإنشاد. علا صوتها بكلمات متلاحقة، تعيب على إمام جامع البوصيرى أنه حصل لنفسه على ما فى صندوق النذور، وما تدره الموالد من أموال وعطايا يقدمها الناس إلى مقام البوصيرى أغتنى الرجل بما ليس من حقه.

شاب صوتها مرارة فى شكواها عن أبى. أجهده السأم والتعب، فقبل التنازل عن حقوق لنا كى نضمن الحياة فى طمأنينة أعلن يأسه من رفع القضايا، وكتابة المحاضر والعرائض والشكاوى، وإرسال البرقيات، وجمع الأدلة، والتأكد من صحة توثيق العقود، وحضور تحقيقات النيابة، ومقاومة الضغوط، وحسبة الأنصبة بما يضمن العدالة. الوصى الذى فرض نفسه على المحكمة، دون اعتبار لما يطلبه الورثة، مارس من الحيل ما يصعب تصوره، ولا مواجهته. فإن الأذية- بتحريضه- تخضع من يشغله الاعتراض أو المناقشة، أو حتى السؤال.

فاجأها الشيخ عمار بالقول:

- أنت تناقشين أمور الدنيا، وحضرتنا تتجه إلى الآخرة.

وهى تخلى ملامحها للدهشة:

- نحن نعيش فى الدينا!

قال:

- لا شئ فى الدنيا يساوى ذكر الله!

ولوح بقبض يده:

- عدا ذكر الله ، فإن كل ما فى الدنيا ملعون!

ثم وهو يتابع الكلمات بهزات رأسه:

وأغمض عينيه، ورفع رأسه:

- مقصودنا هو الذات الإلهية.

تعددت الروايات حول المكانة التى بلغها بين المتصوفة والذاكرين، وإن اتفقت على الظروف التى دفعته إلى ترك الدنيا ، والإقبال على الآخرة، كان تاجر علافة فى شارع الموازينى، شغله البيع عن أداء صلاة

الظهر -جماعة- فى موعدها. أيقظته- آخر الليل- كلمات تحذره من التخاذل والمماطلة والتسويف. لام نفسه على انشغاله بغير ما يجب الانشغال به. عزم على هجر ما كان قد إنساق إليه، وتدارك ما فاته من امتثال لأمر الله.

ترك مفتاح الدكان لأكبر أبنائه، ولاذ بمقام البوصيرى. أراد ألا يكون من الذين لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله ، زهد، وتقشف، واتقى، وتورع، وأعرض عن التكسب، صرف قلبه عن الهمم الدنيوية. تسامى عن كل ما يفسد علاقة المرء بربه، وعن الدنيا وزينتها.

أسرف فى الندم والتوبة والبكاء جمع من حوله الذاكرين، ينشدون فى الحلقة بين صلاتى العصر والمغرب، على الرصيف ما بين حد الجامع وميدان أبو العباس. قصر معظم أوقاته على الذكر أخذه ذكر الله عن نفسه، وعن الناس، فنيت نفسه عن نفسه، ظلت فى الله وبالله الأمور على علاتها، والرضا بما يخفف عنه الحساب .

سحب الشيخ عمار نظراته إلى أفق البحر:

– وجدت ربى فلا أنظر لشئ سواه!

وغير نبرة صوته:

– تعلمنا أن المناقشة فى أمور الدنيا تورث الخلاف .

وضرب الفراغ بيده كمن ينهى المناقشة:

– الدنيا ليست همنا!

أغلقت جدتى عليها باب البيت، فأدركنا أن صدود الشيخ عمار لها أحزنها. كانت تتوسط فى المنازعات العائلية، يعرض عليها أفراد العائلة ما يواجههم من مشكلات فنيت صحتها فى خدمتهم ، وكثرت همومها من أجلهم. لم يشغلها ما يتمناه كل شخص لنفسه.

ألفنا كلماتها الحذرة، وتوبيخها لمن يخطئ- على مرأى من الناس- ودفعه إلى الرجوع عن غيه. كانت تعطى انتباهها لمن ينتحى بها جانباً، يهمس لها بما يعانيه، تنصحه بكلمات قليلة، أو تعده بالبحث عن حل. تدرك ما يريد محدثها بمجرد النظر فى عينيه. ربما أدركت المعنى دون حاجة النظر.

كانت تسلم نفسها لطمأنينة قدرية، ولقوى خفية تدفعها إلى التصرف الصحيح، لم تكن تميل إلى التفاؤل أو التشاؤم، ولا تؤمن بالأحجبة والتمائم وأعمال السحر، وإن أجادت تفسير الأحلام، ورواية حكايات الأشباح والأرواح والأطياف المخفية، وكانت تحرص- قبل أن تذهب إلى النوم- على قراءة الفاتحة والمعوذتين وآية الكرسى.

ثالث يوم ، غادرت جدتى البيت وهى تعانى لهاث أنفاسها. قالت للرجال على قهوة مخيمخ: أمضيت



فترة بعد الظهر فى لقاء سيدى المرسى. انتظرت حتى انتهت صلاة الظهر، أعرف أنه يؤديها بالقرب من ضريحه أسفل الجامع، أظهرت له نفسى، وطلبت عونه. صرفنى بوعد اللقاء فى الأرض الخلاء خلف قلعة قايتباى، لحق بى فى الموعد المحدد، كلمته عما نعانيه، سأل ، وتقصى، وتحرى الأسباب. رويت له المشكلة من بداياتها. رنوت إليه أنتظر رأيه.

أشارت إلى خالى مراد، وقالت :

- استمع إلى كل ما قاله سيد السلطان.

أهملت نظراته المرتبكة:

- أليس كذلك؟

- أومأ برأسه مؤمناً.

كانت جدتى تبدأ يومها بتناول قطعة جبن وكوباً من الشاى، لكنها- ذلك الصباح- صامت عن الطعام والشراب. لم تتكلم عن البواعث، ولا إن كانت قد فطنت إلى ما فعلته أصلاً.

رافقها إلى ميدان أبو العباس محامى له سمعة طيبة وهيبة. وزع رجالاً يحيطون به فى أرجاء الميدان. وعلى مفارق الطرق والنواصى، ومداخل الشوارع الجانبية والحارات. قاسوا المساحات بآلات يحملونها حتى البنايات المطلة على الميدان، أحصوا مجموع طوابقها وشققها والعدد التقريبى لسكانها. نسبوا كل شئ إلى عائلتنا التى خاض أفرادها- فيما روى المحامى- معارك لم يعدوا أنفسهم لها. لم يبق على قيد الحياة سوى عدد قليل، طال صمتهم. لم يحاولوا استعادة حقوقهم المغتصبة. غاب طرف خيط البداية، الشيوخ وحدهم يستعيدون ما حدث، ويروون الحكايات.

أخذت جدتى على نفسها مسئولية تثبيت الوراثة، من بقى من عائلتها هم الملاك الحقيقيون لمساحة الميدان والبنايات المحيطة.

تمازج فى صوتها تأثر وخوف:

- قال لى سيدى المرسى إن غضبه لن يزول ما لم نستعد الميدان.

ثم وهى تعتصر جبهتها بأطراف أصابعها:

- لابد أن نستعيد ميدانه المسلوب.

استعدنا صورة الميدان قبل أن يغيب المبنى الضخم فى وسطه، والأسوار فى الواجهة، وفى تقاطعات الشوارع الجانبية: الموالد وحلقات الذكر ومواكب الأعراس وأكشاك الختان وخيام الصوفية والولائم وأرغفة الفول النابت والأعلام والأشاير والابتهالات والأدعية والتسابيح والأناشيد والأغنيات والسير والملاحم الشعبية.

الميدان- بالشوارع الجانبية المتفرعة منه، والبنايات التى تطل عليه، وحتى الأشجار المتناثرة فى أرجائه- لم تندثر ملامحه. ما حدث هو نتيجة ترتيبات أجيد حبكها فى الخفاء ، وأنفق - لتحقيقها- أموال لا حصر لها.

قال الشيخ طلبة الغريب أمام ياقوت العرش إن حب الناس لأنفسهم، وعدم خروجهم عن حظوظها، وعن مطالبهم الدنيوية، تمنعهم من ترك الأسباب بالاعتماد على صاحب الأمر.

وقال فى نبرة مطمئنة:

- علمنا شيوخنا أن نصبر على البلاء حتى يحكم خير الحاكمين!

وسرح فى صمت، كمن يقلب الأمر فى ذهنه:

- إذا كان ما نحياه عقوبة من الله، فمن يستطيع رد عقوبة خالقه؟

قالت جدتى كالمتذكرة:

- مولد سيدى المرسى.. ما موعده؟

قال خالى مراد:

- بعد ثلاثة أشهر.

- منذ أنشئت البناية الضخمة فى قلب الميدان ضاق عن استيعاب المولد..

واتجهت إلى الفراغ بنظرة ساهمة:

- تكتفى فرق الصوفية بأعداد قليلة، أو تنصب الخيام فوق الدحديرة وفى الشوارع الجانبية.

ثم علا صوتها:

- أعيدوا زحام المولد إلى زمنه القديم.

تناقل رؤساء الفرق دعوة جدتى . طالبوا الأتباع والمريدين بالتجمع فى قلب الميدان، يمتلئ فيتفرعون إلى الشوارع الجانبية.

سبقتنا جدتى فى مغادرة البيت اخترقت الشوارع الخالية إلى الميدان لما لحقنا بها كان الميدان قد بدأ فى الامتلاء أخلى الناس الخيام، وقدموا من مفارق الطرق. علت الأشاير والأعلام واللافتات ، وتلاصقت الأجساد غابت الأدعية والتسابيح والأهازيج والأناشيد الدينية حلت الهتافات بدلاً منها منغمة، مختلطة، متشابكة، لم أفهم كلماتها، ولا المعانى التى تقصدها ، وإن علت فشكلت خيمة هائلة.سارت جدتى فى مقدمة الزحام ونحن نتبعها . بدلت طريقها المألوف من اليمين إلى قلب الكورنيش، ومنه إلى قلب المدينة مالت إلى اليسار، ناحية مرسى القوارب. امتد الزحام إلى ما بعد انحناءة الترام، عند نقطة الأنفوشى كأن جدتى تمضى بالمتظاهرين إلى سراى رأى التين.

لقاء اليوم الواحد

◆ زينب صادق ◆

في آخر موعد بينهما لم تشعر بهذه الفرحة التى كانت تدفعها لتغسل شعرها وتصففه وتنتقى رداء من دولابها يختلف عن ردائها فى الموعد السابق، لم تشعر بحيوية لتقوم بمثل هذه الطقوس المحببة قبل لقائه.. فى الساعة الأخيرة قبل الموعد حاولت أن تبدو جميلة كما كان يراها، وانتقت رداء لم ترغب حقيقة فى ارتدائه.. نظرت فى المرآة.. الجمال يظهر على الوجه من داخل نفس الإنسان بشعور من البهجة والأمان. ..شعوران لم تعد تفهمهما.

فى مكان اللقاء لم تجده فى انتظارها. فكرت أن تنصرف. عدلت عن فكرتها لتنتظره لتناقشه فى وجهة نظره الخاطئة. فهو يرى أن علاقة اثنين محبين تبقى بالحب وتستمر بالشوق إذ كانا مبتعدين عن بعضها بدون ارتباط، ويتلقيان مرة فى الأسبوع. علاقة لا تعرف الملل والروتين اليومى.. لقد تعجبت من فكرته، فهى تعرف وجود مستشفيات لليوم الواحد.. تجرى فيها عمليات لليوم الواحد.. توجد رحلات لليوم الواحد.. وشغالات منازل لليوم الواحد.. أما لقاء اثنين محبين ليوم واحد..!!

لتنتظره لتشرح له أن الملل والروتين يتسللان أيضا إلى مثل هذه العلاقة، وأن الملل تسرب إليها فعلا بعد عام من لقاء اليوم الواحد.. وأنها لم تعد تشعر بالشوق إليه فالشوق مرتبط بالأمل وليس بلحظات لقائه.. صحيح توجد نساء يفضلن لقاء اليوم الواحد تبعا لظروفهن الاجتماعية أو عشيقات للفراش فقط.. أما هى فهى حبيبة وليست عشيقة فراش هكذا حددت من البداية بعد تصريحه بفكرته عن لقاء اليوم الواحد.. ولا شىء يجعلها تستريح أو ترغب فى مثل هذه العلاقة. ثقافتهما متشابهة، انسجام عاطفهما واضح.. ولا توجد عوائق اجتماعية أو مادية لارتباطهما العائق الوحيد تفكيره الخاطىء.

فى مكان اللقاء طلبت عصير ليمون باردا.. ودفعت حسابه.. وجاء متأخرا عن الموعد الذى حدده هو. على وجهه علامات استياء وضيق من رطوبة الجو وحرارة اليوم. هكذا قال واعتذر عن تأخيره لأن صديقا جاءه وقت القيلولة فلم ينم بما فيه الكفاية، ونوم القيلولة، مهم له.. ولم يجد الوقت يسمح لينعش نفسه بحمام بارد أو يرتدى ملابس لائقة، فغسل وجهه سريعاً وارتدى ما وجده أمامه من ملابس.



نظرت إليه باستياء ولم تعلق على كلامه. أرادت أن تخبره أن الملل تسرب إليه أيضا فأين هذا الشوق الذى تحدث عنه أنه يبقى فى مثل هذه العلاقة لقاء اليوم الواحد؟.. !

أرادت أن تقول له إن الذى يريد مثل هذه العلاقة لابد أن يكون مستغلا لها مهما كانت حالة الجو أو حالته النفسية، لكنها لم تجد لديها الرغبة فى الكلام.. وليتها ما جاءت!..

كان الضيق واضحا على وجهه لأنه اضطر لترك بيته فى هذا الجو الخانق.. ابتسمت ساخرة.. أرادت أن تقول له تحمل تفكيرك الخاطىء، لكنها لم تجد الرغبة فى أن تتحدث لتبوح بشعورها أو تناقش.

أخيرا قالت له فى هدوء غاضب!! الأفضل أن ينصرف ليعود لبيته مملكته التى لا يريد أن يشاركه فيها أحد. ليغتسل من العرق والرطوبة وينام بدلاً من جلوسه معها يتثائب.

شعر بسخافة وأراد أن يتحدث فى شىء آخر فتحدث الحديث الخاطىء.. تحدث عن دعوته بالأمس لأصدقاء وهى لا تحب الاستماع إلى حكاياته مع أصدقائه ودعواته لهم ودعواتهم له.. لا تحب هذا الشعور الذى يعتريها إنها فى حياته.. وليست فى حياته..

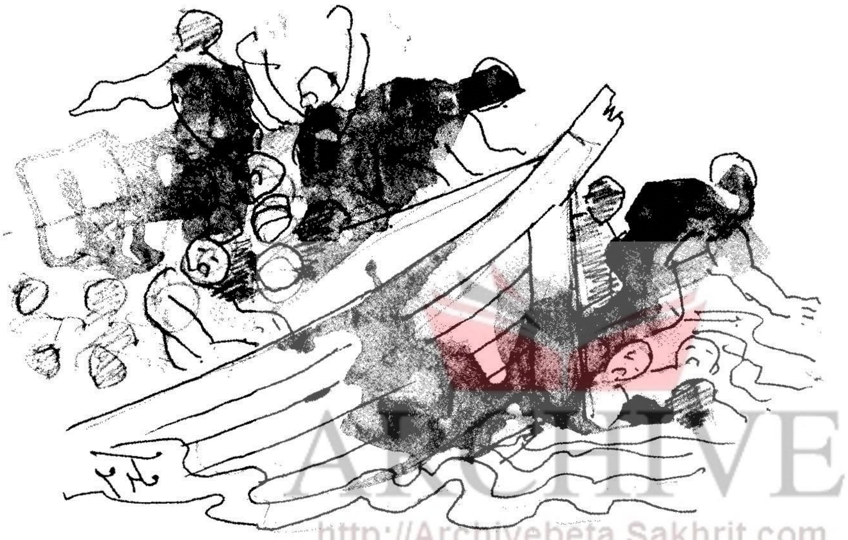
ربما شعر بغضبها فأراد أن يضحكها.. حكى نكتة.. لكنها قررت ألا تضحك على نكاته ولم تستجب لضحكاته كنوع من التوبيخ الصامت.

قامت لتنصرف- سألها عن موعد آخر لتعويض هذا اللقاء الخائب.. قالت بهدوء غاضب: إن هذا هو اليوم الذى حدده للقاء اليوم الواحد ولديها عمل مؤجل، ليس لديها وقت آخر.. قال بتكامل ليكن موعدهما الأسبوع القادم.. لم تجد لديها أى استجابة للتواصل.. تركته وسارت.. حدثت نفسها.. لابد أنه أيضا لم تعد لديه الاستجابة للتواصل.. حمار.. أى شوق هذا الذى تخيله فى لقاء اليوم الواحد!!

أشهاد الشواطئ

◆محمود قنديل◆

وشوشة الشامتين تشذ عن خرائطك، فتشيرين إلى اشتغال الشُّهب فى شوق الشجون.
ترتدين شبارق الأشجان فى ليل الشتاء، وتعاتبين الشاذب الشرقى لحظات الشروق.
تشاطرين الشارع المشطور بتعاويذ الشيوخ، وترفعين شعيرة الأشياء فى وجه الشقاء
شموخك الشافى صار أنشودة تشد الكارهين، ووشاحك المهور أضحى شبكة تصيد النقامين.
وجودك تشريفة لأمكنة تشتاقين إليها، وعنوانك شامل لوشوشات الشوك لا يعرف وشاية.
وشذا عطرك يطوف الجوانح، ويستقر عند شرنقة القلب.
تغادرين أشجار أشواكك، وتطلين من شرفات تواشيحك.
تتفقدين وشائج الأنسام، وشيباً شامخاً شاباً.
ومشانق الأشقياء ملتفة حول أعناق الشقاء.
وشقشقة العصافير هاربة من هلع الرصاصات.
وشلشلة الماء عند شلال الغروب.
وشموع تتحدث عن شمائل العشق.
وتسترجعين مشاوير عمرك بفعل أشرعة الشعاع.
ومشارط الشارح على جثة ملقاة.
وشرز كان ينطق بالشطط.
وشبكة الصياد شاخصة صوب الشراك.
وشريان انتشر فى تشققات الأرض يرويها دماً.
تنبت شهدا وشهادة وشهيدا.
مشوش كلام الشواجر عند شبل غادر عرينه.



وأشـــهـــاد
الشـواطئ رافضـة
التشابك.
وغـيـاب شـدف
القلوب بشـــفـــا
تباشير الشلل.
وتشنج التراتيل
الحـبـيـسـة من
مشاريع التشفى.
ترصـد شـواظ
الشـاهر المشـهور
بـين شـــــراذم
الشحط.
وتنزعين بشـارة
الشارة عن سواعد مشوهة.
وتدفنين مشائم الشؤم فى شقوة القوم.
هو عمرك الراقد فى مشفى الشفاء، شتره مبضع الجراح فى ريع الشتات.
كنت تغرسين شتلات شجر لا تموت.
وتشاورين الشاهر المشهود عند شامات المشارف.
ومراكب الشمس تفوح بأفراح المشارق.
وشجبك المعتاد يشق أجناب الشقاق، ويسدخ أجنحة الشعاب.
وأشدك الشاكر سينشد أغانى الشاعر.
أنشودة كنت ولا زلت تشرين الشراء.
شأنك مشيئة، وشجوك شعاع.
وشعابك شغاف، وشكواك لله.
شعيرة مشكاه.

عبد المهيمن

◆ محمد عكاشة ◆

رفعت طرف الجلباب «الجبردين» والتقمته فبان السروال «الدمور» الواسع، المثقوب بعدة ثقوب من جراء «طفية» السجائر اللف، وأنت جالس «مشلح» كى لا يتسخ جالسون على كوم «الردم» الذى يجمعكم كل ظهر، أنت وصحبتك، أو كما تقول أمك، أنت و«عجولك». رفعت الجلباب فبان السروال والحزام الصوف الملفوف حول خصرك، يتدلى طرفاه بين فخذيك، تخطو فى عجلة، يهتز ويطوح يمينا ويسارا، تهرول سبقتنى بعدة خطوات، رغم تعثرك فى «بلغة» قديمة مثقوبة من الأمام تظهر أصابع قدميك، وكلامك الزاعق الفاضح- حينما أنهرك- بعدما يفيض الكيل تقع منكفئا على راحتى يديك، تلتفت إلى بوجهك الأسمر ذى الملامح الجامدة وتصرخ:

«إنك لن تستطيع معى صبرا»

عبد المهيمن ابن «زكية غوايش» هكذا «صيته» فى البلد منذ كنا صغارا نلعب فى «مسقة حوض الخانية» نعوم حتى غياب الشمس . يضرب الغطس ولا يقب إلا بعد مسافة كبيرة، نحسبه ساعتها قد شرب الماء وغرق، يتسابق مع من لديه الجرأة أن يغطس أكبر مدة من الوقت، دائماً ما كان ينتصر علينا حتى علمت منه كيفية فعل ذلك.

مسقة حوض الخانية الملاصقة للبلدة من ناحية الشرق، كانت ملتقانا. بهائمنا الراقدة تجتر فى انتظار العودة نفك السلبات من الأوتاد ساحبين الرؤس أما هو بعادته التى ظللنا نضحك عليها وكل البلدة، والتى ظل يفعلها حتى وقت قريب. يشد قرن الجاموسة لأسفل فتهبط برأسها ليضع قدمه عليه، يصعد ظهرها مدليا رجليه، راكباً عليها كفيل صغير حينما يصل إلى شارع المجاز الضيق والذى لا يسمح بمرور جاموستين متقابلتين- ينادى بأعلى صوته «ارجع ياللى جاى» يركبها ماسكا «بالجوزة» نافثا دخانها فى الهواء، مروراً بشارع الترعة حتى شارع الدوار تسمع صوته زاعقاً بعبارة «حوش يا رب» عندما يهبط المطر بغزارة- فوق رأسه تمشى الجاموسة على مهل وهو فوقها



كى لا تتزحلق . يمشى وراءه العيال رافعين أذيال جلابيبهم مرددين «حوش يا رب».

أنهره بأنه قد كبر على فعل ذلك ، يخلع طاقيته السامقة فتلمع صلعته السمراء والتى غزت مساحة كبيرة من الرأس، يفتح فمه، تبرز أسنانه البيضاء المائلة للإصفرار، وغير المستوية، يضحك كولد أعجز، ملوحاً بذراعه فى وجهى قائلاً :

«إنك لن تستطيع معى صبراً»

«مين» عبد المهيمن الغفير؟ قالتها جارتك «أم البود» وهى جالسة وسط نسوان البلد.. فى «معزى» على حليمة الذى مات «ديك النهار» قالت : قعد يحوم حول العمدة «فواز» كى يتوسط له فى المركز ليعمل خفيراً مع جمال عبد المتجلى وعيد ابن راوية، والآن يمشى فى البلد لافحاً البندقية الماسورة على كتفه وكأنه «سبع البرمبه» وبدلاً من قعدته هو وشلته على «كوم الردم» أصبح الآن يجلس أمام الدوار وحوله كل خفراء البلدة، وبدلاً من ركوب الجاموسة ومناداته «حوش يا رب» وقت هطول المطر- اشترى بغلة بيضاء يركبها فى كل مشاويره اشتراها بعدما باع القراريط الثلاث الملاصقين للدار. كى يلبس الجلباب الصوف «أبو قطان» و«البلغة» البيضاء المغربى، والشال الأبيض العريض الذى يلفه حول رأسه. باع القراريط الثلاث ولطمت زكية غوايش، وهى جالسة فوق «كوم الردم» أما الدار.

قالت : «عامل فيها أبو زيت أبو بلغة مخرومة». مشت فى البلدة تحكى للنسوان عما فعله من قبل مع «حنا» تاجر البهائم، وعده أن يستنصر مقابل جاموسة وألف جنيه، وبعدما أعطاه الألف جنيه صرفها على آخر زوجاته طرد حنا من الدار فسوف يقتله، وبلا شك لا يحاسب عليه لأنه ساومه على

تغيير ملته.

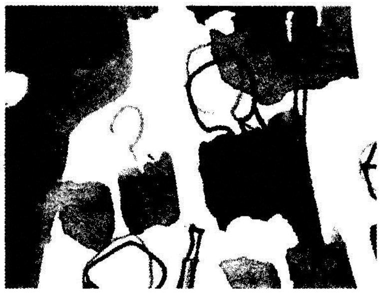
رغم صداقتنا منذ كنا عيالا.. إلا أننى أسمع عن نوادرك الكثير من أهل البلدة وليست منك. عندما أضيق عليك الخناق تتكئ بذارعك و«تنجعص»، ترفع رأسك لأعلى فتظهر رقبتك المصوصة، تبرز فيها تفاحة آدم كبيرة ومستديرة، وتتكلم بتأن وثقة وتقول :

«إنك لن تستطيع معى صبراً»

عبد المهيمن «قطيعة» قالتها أمك زكية العجوز، وهى تطوح بذراعها النحيل المحاط بغوايش بلاستيك من كل لون، تضرب بكفها على صدرها متعجبة من «عمايلك» الفاضحة، وسيرتك التى أصبحت على كل لسان. زكية التى تصادق كل أهل البلدة، تجلس على مصطبة كل دار بجلبابها الأسمر القديم، وتربيعتها المنقطة بالأبيض الباهت، تمسح دموعها «بكم جلبابها، تبكى حتى تضيق عينيها ، تربت عليها «أنيسة» جارتها أو «أم البود» التى لا تفارقهما، تبكى وسرعان ما تضحك، فيختلط الضحك المسحوب برعشة فى الصوت مع البكاء المصحوب بأنات وتأوهات وكلام عن آخر ما فعلت قالت : قعد هو وجمال عبد المتجلى وعبد المعبود ظهار وعيد بن راوية ليلة أمس على السطح سمعته يتكلم عن العمدة «فواز» وأنه لابد أن يترك «العمودية» لغيره، وكفاه هو وأهله كل هذا الزمن، ألا يكفيهم الاستحواذ على مائتى فدان من «زمام البلدة» ألا يكفيهم التنطع والكبر على «المخاليق» ونحن صامتون، وربنا المعبود نحن لم نساو النسوان فز جمال عبد المتجلى واقفا والشرر يتطاير من عينيه، وقف بطوله الفارع ورأسه الكبير، أشاح بخيزرانته الرفيعة فى الهواء «شخط فى عبد المهيمن» وقبض على طوق جلبابه وزعق: النسوان هن أنت يا عبد المهيمن، دفعه وبصق عليه نظر له وضحكم «أقعد يا حمار وبطل غشم» سمعتهم، زعقت بالصوت ولطمت على وجهى خرجوا وجريت وراءهم ابن من فى البلدة كى يفكر فى هذا؟ ألا يرى نسوانه الأربع وعياله؟! وانهمرت الدموع من عينيها السوداوين المحاطين بهالة سمراء وتجاعيد كثيرة غزت صفحتى الوجه فذبل الفم وسكت على تأوهات كثيرة لم تنته همت واقفة متكئة على ركبتيها وقبل أن تمشى ربتت صدر أنيسة طالبة العقد الأحمر البلاستيك المتدلى، كما تفعل دائماً مع كل نسوان البلدة، رغم كثرة العقود التى تزين رقبتها والغوايش التى تحيط معصمها، قابلتك بعدها وسألتك بتعجب عما أشاعته أمك، نظرت لى بعينيك المستديرتين وانفرجت شفتاك الغليظتان وقلت بصوتك الرخيم،

«إنك لن تستطيع معى صبراً»

عبد المهمين شيخ الخفراء الجديد ، قالها رجب عسلية وسط شلة الليل فى قعدتهم بجوار مضيفة «العوالمة» بمدخل البلدة، ملتفين حول «لبشة قصب وراكية ولعة» ارتشف وقال : عبد المهيمن أصبح



الآن الملاصق للعمدة «فواز» خاصة بعدما عين «شيخ خفر» وأيضاً لكثرة علاقاته مع أهل البلدة والناحية كلها «صيته مسمع» لا يفارقه، خاصة فى مشاوير الموالد، فبين يوم وليلة أصبح العمدة درويشاً وأطلق لحيته. بل وعين عطوة الكلاف خادماً لمقام سيدى على أبو خليفة فى مدخل البلدة، جلساته لا تخلو حالياً من مجاذيب الموالد، ولا تنقطع زياراته للأولياء، والدوار لا تخلو منه حضرات الذكر .

عبد المهيمن ينظم المشاوير واللقاءات مع الشيوخ ودعوة «الصييتة» باستمرار، لا أحد الآن يستطيع أن يخالفه، إذا أمر فى جلسة صلح بشئ- لابد من تنفيذه وإلا العاقبة لا يعلمها أحد. العمدة ترك له كل المصالح حتى الإشراف ومراعاة الأرض، تنقضى بأوامر من عبد المهيمن أو «شلته». كل غريب يدخل البلدة قبلته لقضاء حاجته دائماً، إليه، حتى ولو كانت من مأمور المركز «ذاته». قابلتك واقفاً كالديك الرومى نافخاً ريشك على الجسر فى حوض «البجاء» تصدر تعاليمك للأنفار، وقبل أن أنطق بكلمة نظرت لى متفحصاً، فبان وجهك ممصوصاً وشاحباً فى عز «نقرة القيالة» ورفعت رأسك للسماء وأملت رقبتك واضعاً كف يدك على جبهتك كى تحمى عينيك من أشعة الشمس لترانى جيداً، قلتها متقطعة بصوتك الأجش العريض :

«إنك لن تستطيع معى صبراً»

ضحكات وصحيات، وبعدها قالوا فى «نفس واحد» يعيش عبد المهيمن ورجاله ، أكد على ذلك الشيخ «على عوف» شيخ الزاوية قال: ظل ملاصقاً للعمدة حتى علم كل خباياه، كلامه قبل كلام «فواز» يهابه الخفر ويوقرونه، أصبحوا جميعاً حوله، بل زادت قوته بهم.

يقولون: إنه وجمال عبد المتجلى وعبد المعبود ظهار، هددوا العمدة كى يترك العمودية بهدوء. هاج عليهم ورفع عليهم السلاح، استنجد بمأمور المركز ولم يقف بجانبه، عاد من المركز يسب الخفر، رد عليه أحدهم «كفاية عليك الموالد» الأكثر من ذلك شراء عبد المهمين لنصف أرض فواز، من أين لا نعلم؟ ومتى حدث ذلك- لا نعرف؟ .. تنازل فواز عن العمودية رغماً عنه، ولم تقدر عائلته على الوقوف فى وجه التيار. يقفون ضد من ؟ شيخ الخفراء القادر وشلته؟ أم الخفراء جميعاً ومأمور المركز بعساكره وسلاحه؟ وأهل البلدة؟ أصبح العمدة مؤخراً فى «دنيا ثانية» بلفه ودورانه على الحضرات والأضرحة، حتى أنه قد أطلق على نفسه «الخليفة»! بعدما أخذ العهد على يد أحد مشايخ الطرق. أول أمس نادى عبد المهيمن فى ميكرفون الجامع الكبير أن العمدة فواز أصبح «مش عمدة للبلد» بل العمد الآن جمال عبد المتجلى لماذا لا تجلس أنت مكانه؟ أنت الأجدر بها، لا أعلم ما هذا الذى يحدث، حيرتنى أفعالك، أمشى فى البلدة متفاخراً بأننى صديقك الحميم، ولا تعترض.. بل تصغى كثيراً

لأقوالى، وتعدنى دائماً بأنك ستعرفنى بعد ذلك، لماذا تفعل كل هذا أنهرك وأسبك- تضحك- وهذا ما يجعلنى أصبر على ما تفعل، أما ما حدث هذه المرة فقد جعلنى أضرب رأسى فى جذع شجرة السنط العتيقة أمام دارنا. كان جالسا على الكنبة فى غرفة التليفون، واضعاً سيجارة «مكن» مفتخرة بجاب شفتيه، يمتصها بشراسة، فبانت وجنتاه مطبقتين، وعظام فكاه بارزين ، امتصها ونفخ فى وجهى وقال وهو يسعل :

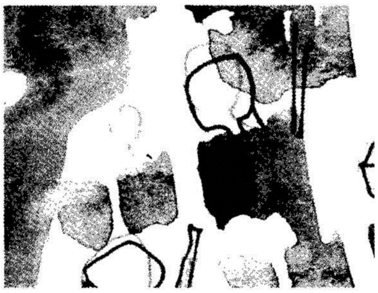
«إنك لن تستطيع معى صبراً»

عبد المهيمن وأين كان عبد المهيمن. قالها سعدون الدقاق وهو واقف على قادوس وابور الطحين، ونسوان البلدة يمصمصن شفاههن، ويضربن بكفوفهن على حائط القادوس الصاج كى ينهمر الدقيق الناعم.

البلدة كلها تتكلم عما حدث، ولا أحد يصدق أن يسطو عليها عصابة «السُهُن» جردوا «الخفر» من بنادقهم، رغم أن عددهم يسد عين الشمس. أين كانوا؟ الخيبة الثقيلة أنهم لم يخرجوا من الزمام حتى الآن، بل دقوا أواد خيامهم فى أرض فواز وأرض عبد المهمين، رافعين أسلحتهم ليلاً ونهاراً، أكثر من مائتى رجل يحملون بنادق آلية لا يحملها الخفراء، ولا العمدة «ذاته» ومزودين بعربات مسروقة من الجيش، ذات عجلات عريضة هجموا على البلدة ليلاً وكسروا الأبواب، سحبوا البهائم وحملوا ما يقدرون على حمله، تحوطهم الطلقات من كل صوب، أخذوا الكثير رغم «صوات» النسوان الذى شق سكوت الليل، هرب الخفراء وتواروا خوفاً من المواجهة «شلة حرامية» دليلهم رجال من البلدة، يعرفوا خباياها. لا يهجمون على قرية إلا بعدما يعلموا عنها كل «شاردة وواردة» ينهبون "الغيطان»، قالوا: الأرض التى ملك عبد المهيمن ، هى فى الأصل- أرضهم- وذلك قبل أن يمتلكها العمدة فواز القديم، وهم ليسوا عصابة كما يفهم الناس، بل هم من أهل البلدة، والكل يعلم ذلك قالوا ذلك ببجاحة على الملأ. رعاة أبقاء وأغنام وحمير، ينتقلون من قرية لأخرى بنسائهم وأولادهم، يفردون خيامهم فى الخلاء، لا أحد يقدر على الدخول فى «زواريقهم» يتوارون بأفعالهم فى الرعى والتجوال.

من بعدها لا أحد يرى جمال عبد المتجلى، الزاعق دائماً والذى جعلنا ننام على أكوام «السباخ» فى عز القيالة، تاركين بهائمنا دون حراسة، مطمئنين أن فى بلدنا رجالاً أقوياء كجمال عبد المتجلى وعبد المهيمن وعبد المعبود ظهار بحثت عنك فى كل مكان حتى علمت من أمك زكية غوايش أنك قابع فى دارك الجديدة غالقاً عليك غرفتك، رأيتنى يا عبد المهيمن ولم ترفع رأسك من فوق "فرشتك".

ناديتك فلم ترد، نظرت لى بعينك الحراوين، وشحوب وجهك الأسمر وقلت بتعثر والعرق يتصبب من بجبهتك.



«إنك لن تستطيع معى صبراً»

عبد المهيمن هو الذى ثأر لنا، بعدما خربها جمال عبد المتجلى ومات مسحوراً من كلام الناس وحواديت النسوان طارد عصابة السُهُن هو وبقية الخفر وعساكر المركز. عبد المهيمن رجل بطل حتى ولو كانت أمه زكية غوايش، وركوب الجاموسة مازلنا نتذكره، نحبه وأحبه شيوخ الجوامع، هذا ما يقولوه الناس أما الذى جعلنى أخلع «هدومى» وأقعد «بلبوص» فى طشت ماء دافئ هو نوبة إسهال مفاجئ أو تفكير ذهب بعقلى لأبقى مخبولا كمجاذيب «سيدى على أبو خليفة» وذلك من عمايلك والتى ازدادت غرابة، فبعدما طاردت الحرامية، الرابضين الآن فى الجبل أراك مع الولد «هنداوى السُهُن» و«سرور النمس» فى غرفة التليفون، والبلد «بتضرب تقلب» ما الذى أتى بكبيرى الحرامية هنا، عرفت أنك ذهبت إليهم، أترى ما تفعله يا عبد المهيمن يشبه الغطس؟ أم يشبه ركوب الجاموسة التى لا يركبها أحد؟ سألتك ولم ترد، تركتنى وفى ليلة المولد النبوى كعادتك كل عام، دعوت الشيخ ياسين ونصبت قعدتك احتفالاً بذكرى تطفيش العصابة، والتى جهزها لك «الخفر» من مقطورة جرار حرث، فرشوها بالحصير ومساند الكنب والمخدات، كى تجلس وسط شلتك مجعوصاً، كعادتك، رافعاً رأسك كطاووس كبير تجلس مواجها لمسرح «الصيبت» وحولك الخفر من كل جانب ببنادقهم الخرطوش أم روحين والآلى، مستعرضاً قوتك وهيبتك وسط عساكر كثيرين من المركز ، أرسلهم المأمور للحراسة، كقوة إضافية، تجلس وتصدر أوامرك دعوتنى كعادتك كى أجلس بجوارك والطلقات تندفع من فوهات البنادق من حولك- كلما ترفع نقودك فى الهواء- «لتنقط» الشيخ، حول فرح من الناس بما تفعله، فأنت كبيرهم بلا شك، فى هذه الليلة الكبيرة كانت المراجيح تعلو صناديقها حتى تتشقلب فى الهواء، راسمة دائرة من أصوات وتهليلات، وأضواء تلمع وتخفت، وأهل البلدة أصبحوا بقدرة قادرة قناصة نيشان على عربات البمب المنتشرة فى شارع الدوار، والتحيات والسلامات التى تحلف باسمك كل دقيقة. رجال ونساء وعيال يمشون فى جماعات، وقعدات حول راكيات نار على الصفين، وخفراء يطلقون النار من كل صوب وفجأة وبقدرة قادر وقف أمام المقطورة ثلاث رجال ملثمون لا أعرفهم يرفعون بنادقهم فى وجوهنا، وقبل أن أهم بالقفز أنهالت علينا الطلقات من كل صوب لكنها يا عبد المهيمن لم تخطئ هدفها، والذى كان بلا شك صدرك ورقبتك التى تبرز فيها تفاحة آدم، فعلوها وجروا. صرخت واحتضنتك؛ سالت دماؤك، تمددت فاتحاً ذراعيك، ارتميت على صدرك أبكى وأصرخ مذهولاً، قلت لك: عبد المهيمن نظرت لى وعيناك تقاوم الأفول، نطقت متعثراً :

«إن...ك..لن..تست..طيع معى..صب..راً»

اللغة العالية

◆أحمد محمد عبده◆

لو كان فى فمه «سد الحنك» مثلنا.. ما شعرنا به، ولا وجدت قدمى تأخذنى إليه.

بى شغف قديم بمثل هذه «الحالات»!

أذكر أننى مشيت مرة وراء «حالة» كهذه، من الإسعاف حتى كوبرى أبو العلا لمجرد أننى سمعته يذكر هتلر وموسولينى وموشى ديان.. كان يقولها فى جمل غير مفيدة.

فلماذا لم يندهش الناس مثلى؟

كان يلتفون حوله، يضحكون، يسخرون، يحاولون استشفاف معنى ما يقوله.

فقط. ينظر إليه أحدهم، فى خطفة سريعة، كأنه نظر إلى قرص شمس بؤونة، نظرة سريعة شحنت بطارية رأسه، فاهتزت هزة خفيفة، كأنه يقول «مُلْكْ»!

أو يزم ناحية من فمه، مع تقليب كفيه، لسان حاله يقول «سبحان الله»!

أو مط شفته السفلى، «ما حكاية تقليب الكفين هذه مع حالات الاستغراب»؟

كان كأنه يقول «الله أعلم به»!

ربما لأنهم ألفوا هذا الرجل، أو هذه «الحالات» فأنا لا أركب المترو بطريقة منتظمة، تمكننى من رصد المعالم الثابتة لكل قطار، خاصة مواعيد ذهاب وعودة الموظفين، مثل: موظفة جمالها أكثر من اللازم!، رجل شاربه يقف عليه صقران، رجل ملتح، تعود أن يعظ الركاب حتى تأتى محطة نزوله...

أهو الخوف من العدو؟ فربما يبهت عليهم، لو أنهم أعطوه أحاسيسهم، لذا.. فهم يجتهدون فى تخدير مشاعرهم نحوه.. نفس الشعور الذى ينتابنا حينما نرى أوراق جرائد ملطخة بالدم فى نهر الأسفلت، فنحاول إلهاء قلوبنا، بإشغال عيننا بواجهات المحلات!

واحد منهم أفاق من خدره، اتجه إلى قرص المرآة المحدبة فى أول الرصيف، وراح يتأمل فى نفسه!!



كانت لهجة الرجل، لهجة من يلقى علينا وحياً، اختصه الله به.. وأمره أن يبلغه للناس.

أما طريقته فكانت طريقة من يؤدى شعائر قداس!

يتردد جيئة وذهاباً فى ركن من الرصيف، يبرطم.. كأن أحداً ضربه أو شتمه، ولا يستطيع أن يفعل له أكثر من ذلك:

هيـمنجـوووو... هاترافـوووو.. هيمنجوووو.

يده التى لا تحمل الحقيبة -تحدد مع لسانه- أهمية كل حرف، فمرة يشير بسبابته، ومرة يكسر السبابة تحت الإبهام، كأنه يحدر بالثلاث، يسكت لحظات، ثم يكمل برطمة:

ريبا سيوووو.. تيما هوووو... ريبا سيوووو.

حروف الأخرس أصوات، لا تستطيع تحديد العين من الحاء، ولا النون من الميم.

أصوات مخطوفة أو ممتدة، ذابت فى الحلق قبل أن تصل إلى اللسان.

أما ما كان يخرج منه، فهو كلمات، حروف محددة، واضحة، موصولة، ترسم هيئة الكلمات، ينتهى من الواحدة لنطق بالأخرى، كأنه يؤلف عبارة! مفيدة أو غير مفيدة، المهم أنها تشبه رطانات فى لغات نسمعها أو نسمع عنها من لغات تراب الأرض، أو لغات الضفاضع والقرود.

توقف عن تردده على الرصيف، جاء ليقف بين الناس، من حين لآخر أضع قدمى على حافة الرصيف، استعجل مجىء المترو، جاء يتهادى، عيناه تشعان من داخل النفق المؤدى إلى المحطة، ربطت بين الرجل وبين القطط، حين تفر من أماكنها، قبل وقع الزلزال بلحظات!

لم يثبت فى مكان، حركته دائبة، بين أرجل الناس، وعيناه لا تثبتان على شىء.

وفى لحظة مناسبة، جرى بسرعة نحو أقرب باب، تسلقه معنا.

اعتبرت صعوده معى، من حسن حظى، مع أننى لم أتوانى لحظة لكى أرى من أى الأبواب سيصعد، فأمسك فى ذيله، فلحظة ركوب المترو لحظة تهافت عمال الخرسانة على قصعة الفول.

مع أن فضولى لم يهمد، ولم تصيبنى فوبينا البقع الحمراء على أوراق الجرائد.

جاءت وقفته أمامى مباشرة، تشبثت بالقائم الحديدى الذى أمسكت به، بدء لسانه يتحرك فى فمه... انطلق يرطن:

هيمنجوووو.. هاترافوووو.. هيمنجوووو.

ريبا سيوووو.. تيما هوووو... ريبا سيوووو.

يسكن لحظات، ثم يعاود الإلقاء.

كانت بعض الكراسى قد فرغت، جلست، أفقت على أصابع الجالس بجوارى وهى ترفع رأسى عن كتفه.

تذكرت الرجل، لم أجده حولى!

هل نزل، وهل سيدخل التذكرة الممغنطة فى ماكينة العبور مثلنا؟ ومن اتجاه السهم أم من ناحية الشرطة «السالب»؟

كنت أريد مرافقته حتى «كوبرى أبو العلا»!!

طفا على سطح ذاكرتى ما رأيته أثناء الغفوة.

أنا وهو -كنا نفترش سطح سفينة، نلتحف بضوء القمر، المندى برزاز اللجاج، الذى لم يكف عن صفع السفينة، وكنت أبتهل إلى الله: يا من تعلم لغة اليمام على النخيل، ولغة الضفادع فى حقول الأرز.. اطلعنى على معنى ما يقول الرجل.. على الفور، جاءنى الهاتف بعبارة مقتضبة، لغز هى الأخرى، كأن الهاتف أراد أن يسد بقى بأى شىء والسلام، أو ظن أنها ستروى نهمى، ولو «موقتا» أو أن الذى يقوله الرجل لا ينبغى تفصيله أو تفسيره.. قال:

«هو يلخصكم»!!



هيمنجوووو.. هاترافوووو.. هيمنجوووو.
هل أسأله عن معنى ما يقوله؟
وهل يستجيب لى؟
ويفهم ما أريد منه أنا، فيقول لى ما يريده هو من العالم؟
ولماذا أجد عندى الجرأة، أو الصلاحية لسؤاله الآن؟ ولم يكن ذلك متوفرا ونحن على الرصيف!
أم هو هنا مخلوق آخر؟
أم أنا -هنا- المؤهل والمؤلف على موجته؟
ما معنى هذا عافاك الله؟
«ألم أقل أن موجتى مولفة على موجته؟ انطلق يهتف:
روتيماااال.. هان يوووو.. روتيماااال.
فوجدتنى أصيح منبهراً بوقع المعانى فى نفسى:
يا سلام .. الله أكبر.. وفوق ذى كل علم عليم..
لكن: أنت متأكد من هذا الكلام؟
سلم يا رب.. سلم يا رب.
ريبا سيوووو.. تيما هووووو.. ريبا سيوووو.
وهذه يرحمك الله؟
كان متحفزاً للرد.. كمترجم رئيس فى مؤتمر صحفى:
جومااااتين.. جولد هريم... جومااااتين
فانطلقت أردد:
آمين يا رب.. آمين يا رب... لكن متى.. متى؟؟

حلم الأمس الباكى

◆ آمال يوسف على ◆

فى لحظة صامته تجلسين بينهم وهم مشرقون ينتظرون غداً أبيضاً فى لهفة تحدقين فى الوجوه لا تدرى ماذا تفعلين؟ أحيانا تشعرين بأنك تائهة. وأحياناً تجدين طريقاً مرة سهلة ومرة مملوءة بالأشواك والأسوار. تراودك الحيره. وأحيانا يزحف بداخلك الانتصار عليها لكن ما أكثر ما تشعرين بالتردد والانكسار والهزيمة. تحتار التساؤلات منك. لا تصدقى انك تعيشين بل فى الحقيقة هو الموت. هو الموت. وما أقسى أن يعيش الموتى بين الأحياء. تستمعين إليه يقارن بين هنا وهناك تتناثر قطرات العلم الذهبى على الوجه الصامت الباسم. لم لا وهو وجه عالم امتزج العلم فى عروقه محيرك بشخصيته وكلماته التى تشعر البعض بأنها جافه والبعض الآخر بأنها دواء تحدقين فى عينيه. حلم الأمس مازال عالقاً يستغيث فى ذهنك. تحاولين الهروب مثل ضيقك من وخزان الشتاء التى تضايقك كثيراً بل تختنقين منها يتوجع فيك الضياع الذى كم تكرهين قسوته الجالدة أكوام وأكوام من الرمال الساخنة تقترب منك لحظه هذا الإحساس الذى دنا منك. ترجف ضلوعك وأنت تلتفتين إلى من يجلسون ويتضاحكون ساخرين وأنت غارقة بين صور لا تعرفين لماذا انبعثت؟ تهمس فى أذنيك مكرره لماذا تعايشين أوقاتك الضائعة الآن؟ تجلسين فى الصمت مرارة تذوب فى فمك وثغرك الجاف. تسألين بلا تردد.

أيها العالم وأنت تجلس. الآن من تذكره كان وراء شخصيتك بعد الوالدين؟ من الأستاذ؟ وهل للأستاذ دور فى حياتك؟ تسمعين صوته وكأنه يرفض الكثير والكثير بل يعلو صوته وهو يردد لا أحد غيره لقد تعلمت من كتبه وقلمه. تعلمت كيف أقوم بتأسيس نفسى فى قوة؟ أيضا تعلمت منه كيف كان يعطى. ما كنت أدرى أننى ذات يوم سأصبح تلميذاً له. كان يطلب منا أن نكون كرماء

فالأستاذ كيف يكون بخيلاً؟ وعندما يرى زائراً قد ضل الطريق كل يقف ليسير معه إلى المكان الذى يبحث عنه؟ آه نسيت أن أحدثك انه علمنا أن نهتم بملابسنا.



تتساقط دموعك كالبحر بل تتدفق وهو ما زال يواصل حديثه عن الأستاذ وهو لا يعلم. تتذكرين ما كان ذات يوم من الأستاذ وأنت تفتحين الباب عليه لأول مرة. يومها كنت تحملين رائحة الأرض النقية ما كنت تعلمين ماذا ينتظرك فى المدينة..

كنت تتحاورين معه. ينصحك كما كان ينصحه من قبل بل ينصحك بالاستمرار على ما أنت عليه من طموح قائلاً من يعلم قد تكونين هنا فى هذا المكان؟ وستذكرين حديثى معك يا بنتى

وكنت تستمعين إليه تحدقين فى ملامحه بل تحملقين فى رضاء كنت تتذوقين السعادة الجمة تسخرين من الحزن والدموع ما كنت تعلمين أنك تتذوقين مرارات طعمها قاتل بل تقتلين كل ثانية. تقاومين الموت. وتعاندين نفسك الصامتة. تعيشين فى الحلم الذى صار باكياً.

تحدقين فى وجهه تسألين أين هذا الحلم المزق؟ لماذا يبكى الآن؟ وأنت تتوجعين لأوجاعه تعايشين صبرك الدفين. تكرهين الطاغية الذى لا يرحم صمودك من أجل أبناء ينطق التوسل فى عيونهم. ينبض فؤادك خوفاً عليهم- تسألين حائرة ماذا بعد ضياع حلمك وعمرك؟ ماذا تنتظرين؟ وماذا تبقى غير الأبناء الذين ترين فيهم حلماً مضاءاً قد يجففون دموعك ليتهم يتذكرون حين يوارى جسدك الثرى؟

تحدقين فيه وهو يغلق أبواب الرحمة أمامك يبتعد عنك الاستقرار وكأنه تعاهد أن يجلدك لمن

تلوذين؟ ضاعت الحياة تنتهدين ندماً وما أقساه من ندم. ولكن ما جدواه الآن ودموعك كالسيف الجالد الساخن يكوى براءتى بل يقتل انوثتى. تجدين رجالاً يلتفون حولك وأنت تبحثين عن رجل معنى لا اسم. تكرهين هذا المسمى «أنثى». تجدينها غريبة. ضيعها منك هذا الذى لا يرحم عطاءك الذى كنت تقدمين بلا تردد تفكرين فى اغتيال قلبك لكن أين هو؟ شاخ دون أن يشعر بشبابه المتدفق. تنتظرين فى السماء تتساقط دموعك وأنت تمسكين صورتك وصورته تمزقينها. تتساقط العبرات مرة أخرى. لكن على ماذا؟ تعرفين هذه المرة أنك تبكين طفولتك التى كم كانت ما أجملها؟ تتساءلين من أنا؟ تعرفين من أحد الجيران أنه قام بتحرير محضر مع أعدائك يتهمك. تتأوهين وأنت ترين الرجال يهمسون لماذا يفعل هذا الشيخ يشهد معه عجوز ملتصق معه فى المسجد تتحدثين مع الأبناء حقيقة ما أمرها آه يا أبى أين أنت؟ صوت أخيك الأصغر يريحك كثيراً إنه يشبهه أباك. لكنه الرجل المتزن. أتدرى يا أخى ماذا فعل بى الآن؟ ماذا تقول أتذهب لأبيه؟ وماذا سيفعل أبوه. بالطبع يا أخى قد يسعد. فهو يدبر منذ كنت صغيراً نعم كنت تقاومين لأنك مجنونة.

تودين أن تسألى شيخه. قل لى يا شيخ هل يعلمك دينك أن تجلد المرأة؟ قال لى هل عادت المرأة إلى الجاهلية؟

لا قد عادت إلى ما قبل الجاهلية تتوجعين. تتوقف الإجابة على الشفاه تفزعين أمام المحكمة من شهادته تشفقين على أبنائك ترددين لا تخف يا بنى فأنا بخير. تعجزين عن كل شىء. تتخذين القرار. حتى القرار لا تملكينه أمام نظرات ابنك الصغير أين القرار؟ أين؟ عانت الأين منى؟ أين أبى كى يشهد ما يقوم به هذا الرجل الذى قال ذات يوم ستزوجين رجلاً يريحك كثيراً.

ألا تعلم يا أبى إنه هو.

قصص قصيرة

◆ وائل وجدى ◆



أوراق ...

ورقة قديمة..

.. خطوة واحدة، تقترب من فتح مزلاج باب المغارة ..

كن حذراً تسلم ..

عليك .. أن تسأل قلبك قبل الولُوج ..

أتجد الصندوق ..

ورقة جديدة ..

أَطلُ إلى الوادى البعيد ..

سئمت انتظار الآتى ..

ورقة أخرى ..

لا تفرط فى الصندوق .. مهما كانت المساومات والمغانم ..

ورقة..

ما زلت أقاوم الأعاصير العاتية ..
ومازال البيت صلداً ..
لكنى أقف وحيداً ..

العام الخامس والأربعون ...

الرياح تزأر، تكون دوامات.. تتسع وتتسع... تبتلع ما يصادفها فى محيطها... البيوت... الأشجار... الكائنات... يعلو موج البحر؛ يصطدم بالشاطئ... تغوص اليابسة تحت سطح البحر... أرانى أحاول أن أمسك ببقايا فرع شجرة يابس.. أحاول أن أطفو.. لكن أشعر أنى أدفع إلى الأعماق؛ السحيقة... تخور قواى... السواد الثقيل مقيم... أشعر براحة، وطمأنينة مباغتة.. لا أرى بعينى.. أستنشق رائحة مألوفة؛ محببة.. تجذبنى من أعماقى ؛ تأخذنى إلى ذكريات أيام رحلت...

هنا لعبت.. هنا بكيت.. هنا ضحكت.. هنا.. هنا....

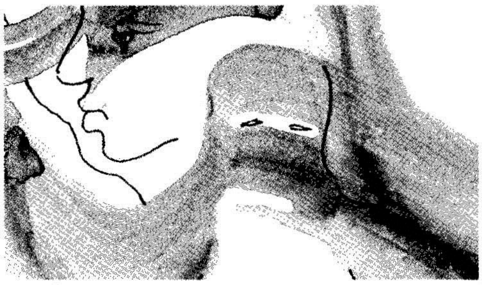
أجهش بالبكاء، الحار.. يزلزل كيانى من كثرة النحيب... تفيض الدموع، وتفيض... تشق نهراً فى شعاب الوادى القاحل...

أشعر بيد أعرفها من ملمسها؛ تضغط على صدرى.. تقرب شفتيها من فمى.. لا أستطيع أن أنطق.. أشعر بقواى تعود.. رعشة، تستبد بى...

أفتح عينى.. أجدكِ تأخذيننى فى حضنكِ، الحان الدافئ....

انتظار

لم يزل شهريار، ينتظر حتى أدركه الصباح..
ومازالت شهرزاد مشغولة عنه..
لا يبتغى سوى حكاياتها الآسرة، تهدهد قلبه المحب..
كعادته – كل ليلة – التفت برأسه ناحية مخدعها:
– تصبحين بألف خير مليكة قلبى الوحيدة..
لا يسمع إلا صدى أنفاسه...



وحدة

ادخل بساقك اليمنى.. اقرأ الفاتحة..
ترنو إلى الفراغ.. خيوط العنكبوت، غُزلت على حائط غرفتك..
متى نُسجت.. لا تعلم؟!
لا مفر.. استأنس بالصمت!!

وجع !!

شباك فى المدى.. وشمس، شحيحة الألق...
ثرثرات الزوجة.. شجار الأولاد...
مذياع، لا يكف عن الأخبار القديمة...
تطل عليك – فى التلفاز – رؤوس أطفال شائهة.. أذرع مبتورة تحت البيوت الخربة فى هجمة بربرية.. تتابع مشاهد المجزرة...
تبحث عن قلب، لكنك لا تجد سوى بقايا هياكل بشرية، هشة ؛ تبتلعها أرضك!!

غواية ..

.. تخربش قدميه؛ أوراق الأشجار، اليابسة، المتناثرة فوق السلم الحجرى، الممتد من أعلى السور إلى شاطئ النهر. يرنو إلى تموجات النيل، المنسابة بهدوء يتأمل صفحته. يفك رباط قاربه، الرابض – منذ سنين – يصعد إليه. يفرد ذراعيه. يجدف بهما ليكمل رحلته المؤجلة....

زخات المطر !!

تسلك الطريق، المتعرج. تقفز فوق الحجارة، المفروشة على امتداد الممر الجبلى. تصعد الجبل الرمادى. تحافظ على خطواتك – الحثيثة – وما تحمله على ظهرك. يعييك الوصول إلى القمة. تصل. يكاد وجهك، يتجمد من الصقيع، وتيارات الهواء البارد. تضع أحمالك. تقعى على بقايا شجرة يابسة. تحاول أن تريح جسدك، المتداعى لكن زخات المطر، تلاحقك وحيداً ...

تلاشى الغبار!!

تتصاعد دوائر الغبار، الكثيف إلى المدى. تقف فى منتصف الطريق. تنتظر – كل يوم – أمام النفق. ترقب خروج " تاكسى " ، لعل سائقه يرضى، أن يقلك إلى المستشفى البعيد؛ لأخذ جلسة الإشعاع. تسأم مشوارك لكنك تجد دوائر الغبار، تتلاشى وسط أشعة الشمس الحارة ..

بوح السندباد

سئمت التطواف والبعاد. لم أعد أهفو إلى المغامرة، واختراق أبواب الغموض .

أبحث عن الراحة والسكينة. أبحث عن بسمة صادقة. مللت الملامح الخشبية ذات القلوب المطاطية . أوحشنى بيتى الصغير، ونباتات أرضى؛ لعلى أستطيع أن أمسك فأسى؛ أزرع نبتة جديدة..

جزيرة القلب

صهد شمس يونيو؛ يكوى جبينك ...
أوراق عمرك؛ تسقط على صفحات الطريق، الطويل...
ترنو إلى قاربك. تصارع الأمواج، العاتية...
تفترش النوارس، مدى بصرك...
تزدرد ألم الوحشة...
تجدف، بكل ما أوتيت من قوة...
لعلك؛ بالصبر- المستحيل - تسرى إلى جزيرة القلب..

اجتياح

.. تململوا الانتظار أمام باب القصر. لم يعد هناك وقت للصبر.. وحدوا خطواتهم. تلاصقوا. تشابكت أيديهم. قفزوا، المتاريس - العتيدة - متوحدين. اقتحموا جنباته. لم يجدوا ما ينذ أنه ثمة حياة..

دوائر حلزونية..

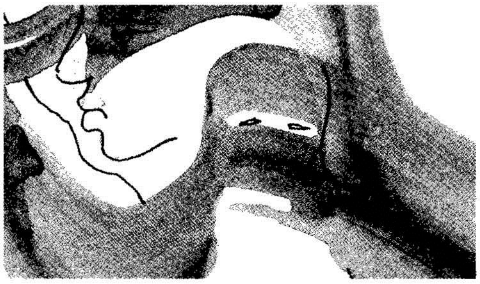
تدخل لعبة الكر والفر. تترك قلبك على باب الحلبة.
تتساءل : من أنت.. من أنت..
أتغنم بالجائزة أم تكون فارسًا- كالمعتاد - منزوع الحسام...

سيدة الوردة..

أتعبتى قلبى/ روحى.. متى تبحرين من شاطئكِ/ المخاتل ؟
أتنتظرين رحيل الموجة، العاتية / المدمرة..
لعلى.. لا أنتظر؛ حتى يجف بحركِ.. ولعلى.. ولعلى...

القناع..

ة.. لم أعد أطيق الأصباغ والألوان.. نسيت ملامحى.. كل يوم، أقف- بالساعات - أمام المرآة.. أطمس قسماتى بالألوان والظلال والخطوط الضاحكة...
أطوى إحساساتى فى اللاشعور.. الابتسامة البلهاء ديدنى...
يبدأ العرض.. أتحرك بآلية كأننى مبرمج على حركات وإيماءات بعينها.. دموعى، تنساب على



وجنتى، أود أن أصرخ، أخرج ما بداخلى من حزن دفين... لكن القناع يكبلنى...
... الذى لا يطال
" لا أتصور أن أتركَكَ وحيداً.. كيف لا أراكَ أو ألا أسمع صوتكَ ..... "
رأسى وتلافيف الذاكرة مليئة بالمشاهد، والمنمنمات الصغيرة التى تبصم بصدق حروفكِ.. لكن الأيام تضن علىّ - أن تدوم - كلماتك.. باغتنى خرس حروفكِ.. أبحث عن صدى صوتكِ.. انفرطَ هنا أو هناك.. أجدنى أقف على حافة السراب الذى لا يطال...

أحقًا...

" يا عمرو لقد مللنا من مشاهدة أفلام بروس لى، ولعب بنك السعادة.. أحسن شىء أن نلعب كرة قدم ...."
عمرو، طارق، محمد، سعيد، أيمن...أين أنتم الآن، سؤال يتسع مداه فى عقلى وقلبى الحزين..
انفرط الأصحاب، أأخذتكم دوائر الحياة، وتلاشت الأيام الحلوة..
هاهو شارع الطفولة بهدوئه المفرط، وأشجاره المتعانقة الأغصان، أتأمل البيوت.. الظلام والصمت سادران.. كم لعبنا، تشاجرنا، حلمنا..
أحقًا شاخت أيامنا..

شجن

طفل، يأكل شوكولاته بفرحة غامرة..

■■

طفل، يقضم كسرة خبز - جاف - يتأوه من شدة البرد القارس..

■■

طفل، يروى الأرض بدمائه الذكية..

■■

وعصفور، يطير من محبسه، محلقًا فى المدى الوسيع.....

الريموت

◆محمود أحمد على◆

قرأت زوجتى سطور غضبى الجالس فى شموخ، فوق صفحة وجهى، وأنا أغلق من خلفى باب الشقة، فى عصبية شديدة حدقت فى وجهى، ثم راحت تقول، وهى تحرك رأسها من أسفل إلى أعلى:

- شكلك كده عملت مشكلة جديدة مع المدير، وطبعاً حيوقع عليك جزاءات زى آخر مرة، ويمكن أكتر شوية.

تركتنى وانصرفت، هى ما زالت تحدث نفسها فى جنون، ضاربة كفا بآخر..

أووووف..

رميت بجسدى المتعب فوق كرسى الأنتريه..

بركان غضبى المشتعل فى رأسى، راح يتصاعد حتى وصل إلى منتهاه؛ من جراء الوصول إلى حل لما يفعله المدير العام مع الموظفين، ذلك الرجل الذى صار الحاكم بأمره فى كل الأشياء، رافضاً -بشدة- أن يستمع إلى صوت الآخرين، بعد أن علق ورقة خلف كرسى مكتبه، كتب فيها:

(لا صوت يعلو فوق صوتى).

حتى نجح فى أن يجعلنا كقطع الشطرنج، يحركنا بين أصبعيه كيفا شاء، وأنا لا أملك حولاً ولا قوة، غير لسانى الطويل -فقط- على كل باطل، ذلك اللسان الذى (جاب لى الكافية) من خصومات، وجزاءات، وأعمال إضافية فوق طاقتى..

آه ه ه ه ه ه ..

الريموت القابع فوق «الترابيزة» راح ينادينى..

أمسكته بين أصابعى، رحت أوجهه فى وجه التفاز الذى يغط فى نوم عميق، يستيقظ على الفور، تصفعنى وجوه رموز الدول العربية، الغاضبة، فى القمة الـ ع ر ب يـ ة المنعقدة فى (..........) لليوم الثالث على التوالى، أصواتهم العالية التى راحت تعلو، وتعلو، وتعلو، وتعلو، وتعلو، -فقط- فوق بعضها البعض، من أجل الوصول إلى حل... أى حل لوقف الانتهاكات، والمجازر التى راحت تجتاح



بعض الدول
الـ ع ر ب يـ ة
في غيظ شديد رحت أضغط فوق زر «الريموت»... تتغير القناة سريعاً، تصفعني صور القتلى، المتناثرة بكثرة في شوارع أفغانستان، شدني المنظر شداً..
فجأة..
رأيت شاشة التلفاز تنقسم إلى نصفين، ليصبح النصف الثاني.
من الشاشة من نصيب القتلى من أطفال، ورجال، «عراقيين» شعرت وكأنني أتحلل تدريجياً حتى أصبحت كأنني لا شئ..
هرباً.. رحت أحدق في سقف الحجرة حالماً..
ينساب صوت «كوكب الشرق» سريعاً.. دافئاً.. عذباً ندياً، من شرفة أحد الجيران:
(وعاوزنا نرجع زي زمان قول للزمان ارجع يا زمان)
أعود لأحدق في وجه التفاز، لأجد الشاشة قد انقسمت إلى ثلاثة مربعات، ليصبح النصف الثالث من نصيب قتلى "لبنان"
الصمت الحجري من حولي راح يزداد، ويزداد، ويزداد..
وجدتني أصرخ في وجه التلفاز:
– هو فيه إيه..؟!
فجأة..

تنقسم شاشة التلفاز إلى أربعة مربعات.. نعم أربعة مربعات ليصبح الربع الرابع من نصيب القتلى من الأطفال، والنساء، والرجال «الفلسطينيين».. فى ذهول وجدت نفسى أضرب كفاً فى آخر..

شعرت وكأن شياطين الإنس والجن قد وقفوا فوق كتفى.. يغنون.. يتراقصون فرحاً..

صرخت فيهم، وفى وجه التلفاز بما أوتيت من قوة:

– هو فيه أيه..؟!

مسرعة تخرج زوجتى على إثر صوتى، وقفت أمامى، راحت تحدث فى غيظ فيما يتساقط من وجهى من عرق، ثم راحت تقول:

– هو فيه إيه..؟!

خرج صوتى من حنجرتى مشروخاً، وعينى على شاشة التلفاز الغارف فى نهر من الدماء الـ ع ر ب يــ ة:

– الريموت رافض يجيب أكتر من قناتين وبس..

مبتسمة راحت تقول:

– طب ما تغير من زرار التليفزيون..

رميتها بابتسامة، وأنا فى طريقى إلى التلفاز..

– هو فيه أيه..!

– آه.. نسيت أقو لك إن الواد ابنك المضروب على عينه لعب فى زراير التليفزيون لما بوظهم..

صرخت فى وجهها:

– يعنى أيه..؟!

هات حجارين جداد، وريح دماغك..

على الفور أسرعت بفتح البلكونة، أنزلت «السلة» المربوطة فى حبل طويل، ورحت أنادى عم «صابر» البقال –الجالس فى صمت، أسفل لافتة دكانه «بقالة الـ ن ص ر ا لــ ع رب ى»–

– عم صابر .. حجرين قلم جداد..

فى قرف، وعصبية شديدين، أخرجت الحجرين، ليصبح مسيرهما أسفل قدمى، أدخلت الحجرين، رحت أوجه الريموت كنترول مرة ثانية فى وجه التلفاز، يصدمنى أصوات رموز القمة العالية، وزيادة عليها صوت رجل، راح يصرخ فى وجهى ساخراً دون أن أراه:

(مش حتقدر تغمض عنيك).

أحول القناة..



يصدمنى نهر الدماء الجارف، وزيادة عليه نفس كلمات الرجل: (مش حتقدر تغمض عنيك).
عجباً.. التلفاز لا يوجد به غير هاتين القناتين.. كيف؟! كيف؟!
انتابنى شك، وخوف من تعداد المربعات فى وجه التلفاز، وجدتنى أمسك برأس التلفاز بين يدى، ورحت أصرخ فيه بشدة:
- هو فيه أيه..؟!
ثم هويت به أرضاً، فتوقف بث الإرسال، وزيادة فى التأكيد، أسرعت إلى المطبخ، أغلق درجاً، وأفتح آخر، تلو الآخر، باحثاً عنها حتى وجدتها نائمة بجوار أنبوبة البوتوجاز، خرجت من المطبخ، وأنا أردد فى عصبية شديدة:
- هو فيه أيه..؟!
- هو فيه أيه..؟!
- هو فيه أيه يا «عربى»..؟! انت اتجننت واللا أيه..؟!
رفعت (يد الهون) عالية ثم أنزلتها قوية فوق رأس التلفاز، وأنا أردد فى آلية منتظمة:
- هو فيه أيه..؟!
- هو فيه أيه..؟!
- بتعمل إيه يا مجنون!! إحنا لسة ما سددناش باقى أقساطه
ترمينى زوجتى بكلماتها من خلفى، ولكننى لا أتوقف لحظة واحدة عن ضرب رأسه..
توقفت ضرباتى المتتالية، فور تهشم رأسه تماماً، والتى تبعثرت أشلاؤها فى أرجاء المكان..
)مش حتقدر تغمض عنيك(.
عجباً.. لم يعد للتلفاز رأس أو جسد.. فمن أين يأتى هذا الصوت الساخر..؟!
لحظات وعادت الحياة تبث من جديد فى جسد التلفاز..
كيف؟! لا أدرى..
يصفعنى التلفاز مبتسماً بنفس القناتين.. القناتين.. -فقط- اللتين راحتا تتبدلان من تلقاء نفسيهما..
رحت أضرب -الصوت- آخر ما تبقى من التلفاز، رغم أنى لا أره، وتلك الصور التى لا أعرف مصدرها، رغم انقطاع التيار الكهربائى عن التلفاز، تصدمنى تلك الأحرف الثلاثة الجالسة فى كبرياء، والتى توقف أمامها طويلاً (..(U.S.A انهارت قوتى، ولم يتبق من هيكل التلفاز شئ، ورغم هذا مازالت القناتين تبثان الصوت الخفى المتكرر، ونهر الدماء الجارى..!!!

عربة مترو أخيرة

◆ حنان الدناصورى ◆

لم يتحول الشك فى أنها تركت الدواء إلى يقين إلا عندما رأيتُ هذا الصباح بعينى رأسى الأقراص البيضاء تستقر فى جوف التواليت. كان لابد من التوجه إلى الصيدلية، فارتديت ملابسى على عجل وخرجت فورا.

- "رايحة فين ع الصبح، الرجالة مستنينك ع الناصية ولا إيه؟".

كان صراخها يلاحقنى حتى انحناءة السلم الأخيرة، ونظرة إشفاق فى عينى البواب وأنا أعبر الطريق.

- "اصحى يا حاجة".

تلفتُّ، لم تكن غيرى تعبر الطريق نصف غائبة، وصبى على دراجة يتفادانى بأعجوبة متلويا بدراجته التى يقودها بذراع بينما يشيح بذراعه الأخرى نحوى ويلتفت بجسده كله للخلف:

- ركزى يا حاجة!

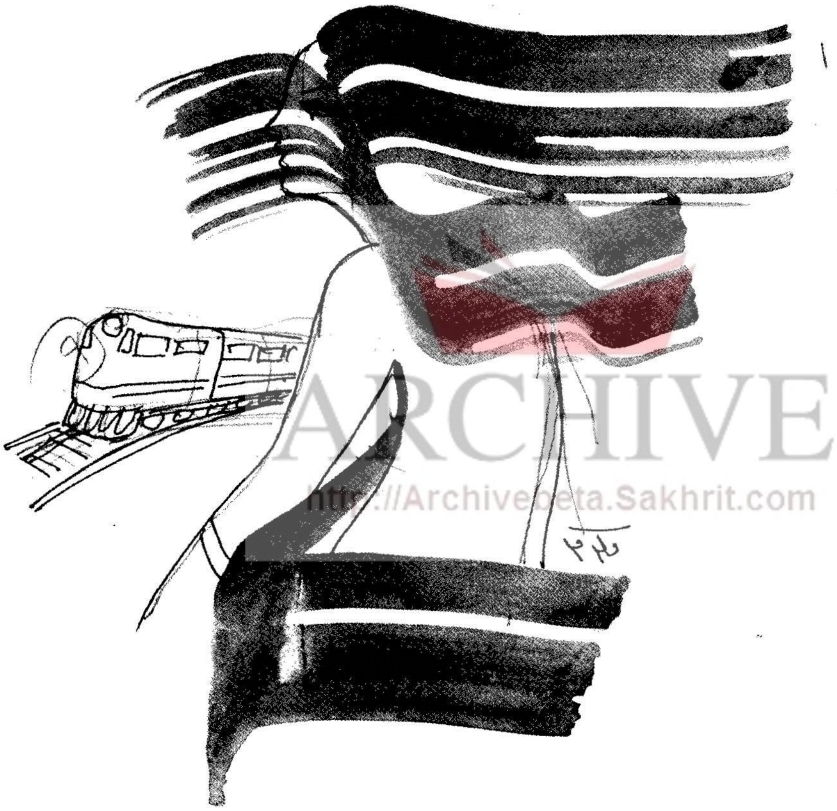
كان يرتدى جلباباً على اللحم، لكنه يبدو سعيداً ومبتسما وخفيفا، بينما كنت أسير كعجوز متعبة.

الصيدلى الذى كان يعرف طلبى من الأقراص منذ سنوات، كان يجهزه منذ اجتزت باب الصيدلية، لكننى قلتُ فى حسم: "لأ..لأ" فأعارنى أذنه مستفهما، فقلت:

ـ ريسبريدال سوليوشن.

الصيدلى العجوز فهم من طلبى دواء بديلا عديم اللون على هيئة محلول، إنها توقفت عن تعاطى الدواء، فأزاح ما أعده جانبا، وهز رأسه مؤكدا على إضافته للعصير دون علمها، وحذرنى أنها ربما تكتشف الأمر بعد فترة، وتدخل فى نوبة هياج لن تنتهى إلا فى المصحة كما حدث من قبل.

عشرة أعوام وأنا أنتقل بها من مصحة إلى أخرى. أراقبها بشدة فى البيت، وأخرج معها فى أوقات الهدوء، وكان الصيدلى العجوز يكلمنى أمامها على أن العلاج لى، لكنه قال اليوم: " ألف سلامة



عليكى يا حاجة" ولم يقل: يا دكتورة. خمنتُ أنه بدأ ينسى، ولاحظ هو انزعاجى، فتراجع عن كلامه، وقال: ألف سلامة على الحاجة. التمست له العذر فقد كان الشبه فى زجاج الصيدلية الخارجى يقترب كثيرا بيننا: استطالة الوجه وانطفاء العينين، وانحناءة الظهر، فقد تجاوزتُ الأربعين، ولا زلت مثلها بلا زوج ولا بيت ولا أطفال، حتى رسالة الماجستير _التى مازلت أحتفظ بأوراقها_ لم أكملها.

عند مدخل العمارة حيتنى الجارة العجوز بنظرة مواسية، وكانت هى ما تزال فى الشرفة تواصل صياحها وشتائمها. كرهتها جدا فى تلك اللحظة، وتجاهلتُ نظرات المارة التى تنتقل بينها وبينى، وقررت ألا أعود. حين خرجت للشارع الرئيسى، بدا صوتها يتلاشى، ولامست شمس خريفية هادئة وجهى وغاب صوتها. نظرت إلى السماء، بدت زرقاء واسعة وخالية إلا من سحب ضئيلة كندف قطن ناصع البياض. غمرنى دفء فتنفست بعمق. أبهجنى عرض الشارع كأننى أراه لأول مرة.

رأيت المترو يوشك أن يتحرك، والولد بالدراجة يمرق بجوارى تاركا المقود هذه المرة، فانتابتنى

خفة، وقفزت فى عربة المترو فى اللحظة الأخيرة. ابتسمت لنفسى وأنا أنهج من خطواتى السريعة التى لم أعتدها. منذ متى لم أركب المترو؟ ومنذ متى يمر فى الشارع دون أن ألحظه؟ ربما منذ كنت أمضى سنة الامتياز فى الدمرداش. كانت العربة فارغة فى ذلك الوقت من صباح الجمعة. شعرت بالحيرة وأنا أفاضل بين الأماكن: مقعد فى اتجاه حركة المترو حتى لا أشعر بالدوخة أم عكسها؟ بجانب النافذة أم لا؟ حتى دعانى الكمسارى للجلوس " واقفة ليه ده كله فاضى".

جلست بجوار النافذة عكس حركة العربة، كما كنت أفعل وأنا صغيرة لأعد الأعمدة بين محطة وأخرى. فى بداية العد أخطأت وشعرت بدوار، لكننى أكملت. لم أشعر بمرور الوقت وقد ازدحمت العربة الأخيرة بنساء ورجال وأطفال يتكلمون ويضحكون ويصيحون. توقف المترو فجأة فملت إلى الخلف ثم رفعت رأسى، فوجدتنى أمام شرفته تماماً. لسنوات وأنا أمر أمام منزله، ولا أرفع وجهى لأواجه الشرفة حتى لا أضعف وأصعد إليه. كان ينتظرنى كل صباح على تلك المحطة، نذهب إلى الجامعة ونعود سوياً. وطوال سنوات الدراسة، كانت الحياة جميلة بطريقة تدعو للشك، لكننا لم نكن سوى صغار أبرياء فلم نفهم.

ظهرت أعراض مرضها منذ ماتت أمى، فساندنى وخفف عنى لسنوات، لكن الأمور ازدادت سوءاً ولم تلح فى الأفق أية حلول ممكنة. سنتان بعد التخرج، ثم طلب منى صراحة أن أخرج قليلا من هذه الدوامة، ولا أغرق نفسى فيها، فثرت عليه، وأنهيت العلاقة معه، وتخلصت من كل ما يذكرنى به، الصور، والرسائل، والهدايا. تذكرت الآن وردة حمراء مجففة ترقد بين أوراق رسالة الماجستير التى لا أعرف متى توقفت عنها، مع كلمات ساذجة عن السعادة لكنها صادقة وبسيطة.

اجتاحتنى الآن رغبة مفاجئة لرؤيته. نزلت من المترو. سرت فى ذات الطريق الذى قطعته كثيراً معه، يراوغنى لحن أغنية غامضة. حين أحس بخطواتى على درجات السلم عصفور وطار على حافة نافذة السلم، ورفرف بجناحيه مبتعداً، بدت السماء قريبة. توقفتُ وداخلنى يقين أن باب الشقة المواجه سوف يفتح عن وجه أعرفه قبل أن أضع إصبعى على الجرس.

ينابيع الحقد

◆ نعمات إبراهيم ◆

كانت المقارنة بينى وبين أختى التوأم أمرا شاقا على نفسى.. أنا أكبر منها بعشر دقائق فقط.. ولكنها هى الفائزة دائما.. حقا إنها جميلة.. جميلة جدا.. وهناك فرق كبير بيننا فى أشياء كثيرة.. وخاصة معاملة الأسرة لها.. الكل يحبها.. ويدللها.. ويداعبها.. والجميع ينادى: «دلال».. أين أنت يا «دلال»؟ ويقدمون لها ما تحتاج إليه.. وينسون أختها «عفاف» التوأم.. نسيانا تاما.. يخطىء الكبار فيتعذب الصغار.. ما ذنبى؟ وما جنيت؟ إذا أراد القدر أن أكون عكسها تماما.. هل؟ ... وهل...؟

حقا أنها أختى الصغرى.. أحبها.. ألعب معها.. واشتاق إليها.. خاصة أنها لطيفة.. مرحة.. بسيطة فى تصرفاتها.. وأحاديثها.. بعيدة كل البعد عن الكبرياء.. والغرور..

التحقنا بمدرسة واحدة.. وفصل واحد.. كانوا يفضلونها على.. ويغفرون لها الأخطاء التى ترتكبها.. في المدرسة.. والمنزل..

شعرت بألم داخل نفسى.. وشىء ما يمزق صدرى.. أحاسيس غريبة تنتابنى.. لابد أن أثبت لهم وجودى ليشعروا بى.. ويتحدثوا عنى وحدث ما كنت أتمنى.. جاءت شهادتى «الأولى» بعكس «دلال» كانت متعثرة فى دراستها.. ولكن الكل كان يغفر لها ذلك.. ويخففون من آلامها.

وتقول أمى:

«مش مهم أن تكون «الأولى» مثل «عفاف» النجاح لها كفاية.. البنت ليس لها إلا الزواج.. و«دلال» كل من يراها يطلب يدها.. ويتمنى رضاها.. المهم يوافق أبوها.. »

ولكن أبى كان لا يوافق.. ويقول:

الشهادة أولا.. ثم الزواج ثانيا.. العلم سلاح للزمن.. وحماية من تقلبات الأيام

ومرت السنون.. ومازلت أشعر بألم التجاهل.. والنسيان يعصران قلبى.. صارت أختى «دلال» شابة رائعة الحسن والجمال.. وجميع الأهل.. والأقارب يطلبونها لأولادهم.. ولا أحد منهم يذكر اسم «عفاف»

المهم جاءنى العوض.. نحت فى الثانوية العامة بمجموع كبير.. واستطعت أن أحقق أمنيتى فى الالتحاق بكلية الطب.. أما «دلال» فكان مجموعها لا يؤهلها إلا لدراسة متوسطة.. معهد سنتان..

ولكن للأسف جاءت جميع التعليقات لصالحها:-

«الدراسة فى الطب مرهقة.. وطويلة .. وشاقة.. تحتاج لجهد وسهر.. حرام يذبل جمال «دلال» فى الدراسة الطويلة.. أو تتأثر عيونها الجميلة وتختفى وراء نظارة طبية.. المهم أن تأخذ شهادة فقط.. فسوف تتزوج ولن تعمل...»

وقفت بعيداً أسمع وأقول لنفسى:-

«هل كنت سألقى نفس التشجيع.. لو كنت مكانها.. لا أعتقد ذلك فمثلى لا يغفر لها أبدا.. حتى الهفوات... »

فى هذه الليلة نمت مستريحة البال.. هادئة النفس.. فلأول مرة فى حياتى.. منذ ولدت.. تشاء الظروف أن أبتعد عن «دلال».. أن أتحرر فى أحد ميادين حياتى.. وأسير فى طريق بمفردى.. وبدونها.. أن تكون لى حياة خاصة بى.. وتتجه الأنظار لى وحدى.. وليس لها..

مر العام الأول وأنا سعيدة جدا بحياتى الجديدة.. وكذلك العام الثانى.. وأخذت فرصتى فى إثبات وجودى.. أصبح لى أصدقاء يعجبون بلباقتى.. وذكائى.. وأناقتى.. وقوة شخصيتى.. يسعون إلى.. يلتقون بى..يلتفون حولى.. يتحدثون معى.. يتناقشون.. كل ذلك بعيدا عن «دلال».. بدأت استرد كيانى.. وأحدد ملامح خطواتى.. وأنظر إلى المرآة لاستخراج عناصر جمالى وأهتم بها.. ولأول مرة فى حياتى أشعر بالرضا.. والحب لأختى «دلال» وخاصة عندما دق قلبى...

كان «طارق» معيدا بالكلية.. تقابلنا فى المكتبة.. وقامت بيننا مناقشة علمية.. تفوقت عليه فيها... ومن يومها أصبحنا لا نفترق إلا قليلا.. كنت أبحث عنه إذا غاب.. وكان يبحث عنى إذا افتقدنى.. وكانت الفرحة.. واللهفة وسيلتنا عند اللقاء.. لتعبر عما يدور فى أعماقى.. وصارت صداقتنا البريئة حديث كل لسان لا يشوبها شىء.. ولا يعكرها كلام فكل ما بيننا احترام متبادل.. ومناقشات علمية..

وأخبرت والدتى بما يدور فى نفسى.. ويشغل تفكيرى.. فرحت.. وهللت... وقالت:-

«لقد جاء الفرج يا«عفاف» لقد تقدم لأختك «دلال» أكثر من عريس رفضهم والدك بحجة أنك الكبرى.. ولكن بعد ذلك لن يجد حجة»

فضحكت لحظة وقلت:-

«أكبر منها بعشر دقائق فقط يا أمى.. ولا تؤجلوا زواجها بسببى فلن أتزوج إلا بعد الانتهاء من دراستى.. أربع سنوات كثيرة.. و«دلال» أنهت دراستها.. ومن حقها أن تتزوج»

وعشت أسعد أيام حياتى «طارق» أول رجل يطرق باب قلبى.. يا للعجب.. شعر بما تلهفت من سنوات على من يخترق أسوار قلبى.. ويتقرب منى.. الكل يتقربون من «دلال».. ويتحدثون عن «دلال» حتى الأهل.. والأقارب.. الخطاب تزاحموا على بابها.. وهى مازالت فى الخامسة عشر من عمرها..

نسيت الماضى تماما.. وفى نشوة الفرحة.. والسعادة أردت أن أثبت «لدلال» أننى فى مجتمعى الجديد وجدت فرصتى وسعادتى.. وأخبرتها بدقات قلبى.. وحدثتها عن «طارق» كما لم أتحدث عن رجل من



قبل.. طلبت منى أن تراه لتتأكد من حسن اختيارى..

فى اليوم التالى قابلت «طارق» وأخبرته أن أختى «دلال» ستأتى لزيارتى وستنتظرنى فى «بوفية» الكلية حتى تنتهى محاضراتى.. وعليه أن يحضر لمقابلتها.. والتعرف عليها...

حضرت «دلال» قبل موعدها.. ودخلت «البوفية» وجلست تنتظرنى كانت محط أنظار الجميع.. وصل«طارق» قبلى.. لم يكن يعرفها.. وصلت ووقفت أراقب الموقف من بعيد.. حدث ما لم أكن أتوقعه.. اقترب منها.. ألقى عليها التحية.. ابتسمت.. جذب أحد المقاعد وجلس إلى جوارها.. همس إليها بكلمات.. زادت ضحكتها.. ظهرت على وجهة علامات السعادة.. بدأت اقترب منهما.. لا يشعران بوجودى..

سمعته يقول:-

فرصة سعيدة جدا يا آنسة..

أكملت الجملة «آنسة دلال» أختى التوأم..

وقف «طارق» وهز رأسه.. وابتسم ابتسامة محيرة..وقال:-

- «يا لها من فرصة سعيدة.. إنها مثل الفراشة الجميلة.. الرقيقة.. يقترب منها كل من يراها.. من حسن حظى أنها أختك يا «عفاف».. واستأذن وانصرف.. لم يجلس معنا كما اتفقت معه..

لم أفهم معنى الجملة إلا فى اليوم التالى.. تقابلت مع «طارق» جلس معى كان شاردا.. صامتا.. ينظر إلى لا شىء.. وعندما بدأ الكلام سألنى عن «دلال»... نوع دراستها.. هل تعمل أم لا؟...هل؟.. وهل؟... أشياء كثيرة لم أرد عليها أو استوعبها.. كنت أهز رأسى كالآلة.. واستأذنت.. وانصرفت...

مضى أسبوع.. وأنا ابتعد عن جميع الأماكن التى كنت ألتقى فيها «بطارق».. امتنعت عن الذهاب إلى المكتبة.. و«البوفية».. ولكن فجأة وجدته أمامى

قال بلهفة:-

- أين كنت يا عفاف... لقد بحثت عنك طويلا؟

قلت بجدة وصرامة:-

- «الامتحان اقترب.. ولا يشغل تفكيرى غير دراستى..»

قال بأدب ولطف:-

- «ألا تحتاجين مساعدتى.. أيتها الدكتورة؟»

قلت ببساطة:-

- «لا... أحب أن أعتمد على نفسى»

قال بمرح:-

- «أعلم ذلك جيدا.. هذا ما يعجبنى فيك.. ولكن هناك موضوعا يهمك.. ولابد أن أتحدث معك فيه..»

أخذ قلبى يدق بعنف.. لعله يريد أن.. وأوقفت دقات قلبى كلماته:-

- « إن أختك «دلال» ممتازة.. مرحة.. رائعة.. بسيطة.. متواضعة على الرغم من جمالها.. وأهم شىء أنها أختك «يا عفاف» وهذا ما يشجعنى ويسهل مهمتى.. منذ أن رأيتها وصورتها لا تفارق خيالى.. وبصفتك أختها الكبرى.. أتقدم إليك لأطلب يدها..

يا لسخرية القدر.. الرجل الوحيد الذى أحببته.. ودق له قلبى.. يطلب أختى.. ويتمنى أن أتوسط له لديها.. لترضى عنه.. وتتزوجه.. أنا التى تصورته سندى.. وقوتى.. وأملى فى الحياة.. وفرحة عمرى يتحول هو نفسه لطعنة قاتلة لقلبى.. وكبريائى.. وأنوثتى..

أحسست بقلبى يتمزق.. وألم شديد يفتك بصدرى.. وشلل يقيد عقلى وفكرى.. ولكن استجمعت كل شجاعتى.. وتحديت نفسى وقلت بكبرياء:

- «سوف أخبرها بما قلت.. المهم أن ترضى هى عنك»

لم أكره «طارق» بقدر حقدى على «دلال».. ترانى حقدت عليها منذ الصغر وتظاهرت بغير ذلك عن كبرياء.. ما زال الكبرياء يطاردنى.. وعلى الرغم من ذلك قمت بالوساطة بين «طارق» و.... «دلال» أخبرتها بما قال عنها:- وأنه يريد مقابلتها.. ليتعارفا.. قبل إن يتقدم لخطبتها..

نسيتنى تماما.. فرحت.. وهللت.. ورحبت به.. وتقابلا..

وبعد اللقاء الأول قالت عنه:-

إنه رقيق.. ومهذب.. ولطيف.. ويمتاز بشخصية قوية.. ورجولة تجذب العواطف..

وتقابلا مرات.. ومرات.. وفى كل مرة كانت تأتى فرحة لتخبرنى بما دار بينهم من أحاديث.. وتطلعنى على رسائله الملتهبة.. وشوقه الجارف وتصارحنى بأحلامهما.. ووعودهما..

كنت استمع إليها جيدا.. ولم أخذل أحدهما.. فى الظاهر.. ولكن بينى وبين نفسى كن أعانى عذابا هائلا.. كل رواسب الماضى تراكمت فى أعماقى.. وأصبحت جبلا من المرارة.. والحسرة.. والحقد.. والكراهية.. والألم..

لقد كان «طارق» فرصتى الوحيدة.. وأول حب فى حياتى.. وأملى الوحيد.. و«دلال» أختى التوأم هى التى سلبتنى كل ذلك.. لولاها ما ابتعد عنى..

وتدخل القدر ليلعب لعبته.. لقد تقدمت احدى الأقارب تطلب يد «دلال» لابن أخيها.. شابا ممتازا يعمل بالسلك الدبلوماسى.. ثريا.. جذابا.. لا يعيبه شىء.. وجده أبى فرصة نادرة.. رحب به خطيبا «لدلال».. وحاولت هى بتوسلاتها.. ودموعها أن تقنع «أبى» بتأجيل فكرة الزواج قليلا حتى أتزوج أنا.. عندئذ قلت بحدة:-

«أنا لن أتزوج.. لا داعى لرفض العريس أو التأجيل»

ربت والدى على كتفى.. ثم قال:-



-«العريس ممتاز لا يعيبه شيء.. ولا ينقصه شيء.. ويملك كل شيء.. ليته طلبك أنت يا«عفاف».. ولكنه اختار أختك «دلال».. ويريد أن يتزوج سريعا قبل سفره إلى مقر عمله»

قلت بدهاء وأنا أُقبل «دلال»:-

- «مبروك.. «دلال» تستحق كل خير.. والعريس ممتاز تتمناه أى فتاة.. إنها توأم روحى»

وتخلت «دلال» عن «طارق» وتزوجت الآخر «حسام»

شعرت بالفرحة والسعادة لتخليها عن «طارق».. ولكن لا زالت آلام الحقد.. والكراهية تملآن قلبى الجريح..

لقد نال «طارق» جزاءه.. تلقى صفعه الهجر.. والحرمان بلا رحمة.. وفى شامته صامته قبلت أن أكون لأحزانه ملاذا..

ولكن حقدى لم يتلاشى.. على النقيض ازداد اشتعالا.. «دلال» سلبتنى حبى.. وحطمت قلبى.. وبلبلت حياتى.. ثم حظيت بزوج لا تناله سوى القليلات

أية عدالة هذه التى تفرض شريعتها على المجتمع؟ لماذا تفوز «دلال» بكل شيء؟

الجمال... والحب... والزواج... والثراء... وأحرم أنا أختها التوأم

وجاءت الفرصة التى عشت عمرى كله انتظرها..

لقد صار «طارق» حطاما ليس له إلا حبه الضائع.. وذكريات مكتوبة على الورق.. وأحلام تلعب بها الرياح..

عادت «دلال» إلى أرض الوطن الحبيب كانت ترتدى أفخر الثياب وأغلاها وتفوح منها رائحة العطر الثمين.. وتتزين بأجمل المجوهرات والحلى..

عادت لتقيم معنا حتى تنتهى من تجهيزات «الفيلا» الفاخرة التى اشتراها لها «حسام»

رحبت بها ولهجتى لا تخلوا من الاستنكار:-

- «يبدو أنك سعيدة جدا فى حياتك الجديدة «يا دلال!!»

قالت بابتسامة رقيقة:-

- «أفهم قصدك.. تعنين أننى قد نسيت «طارق».. سوف اشرح لك يا أختى الكبرى.. إننا لا نستطيع أن نعيش للأبد مع الذكريات.. خاصة وأن زوجى «حسام» رقيق.. ومهذب.. ويحبنى.. ويعاملنى معاملة حسنة.. ويحقق لى كل رغباتى.. إنسان كريم.. وسخى ونبيل.. لا يضن على بشيء.. وأمام حبه وإخلاصه فتحت له قلبى... وحبى.. ووفائى.. ونسيت الماضى.. عيبه الوحيد أنه يهتم بعمله كثيرا فينشغل عنى.. ولكن عما قريب سيأتى ضيف جديد يؤنس وحدتى..

شردت مع نفسى أفكر أردد «إنها حامل» وابتسمت وقلت لها:-

- «نصائحك مفيدة «يا دلال» يجب أن ننسى الماضى.. ونعيش الحاضر.. ولكن كيف والماضى يقتل

الحاضر.. ويدمره!؟»

انتهزت «دلال» فرصة انشغال زوجها مع أبى.. وجلست إلى جوارى وقالت:-

- «عفاف.. لى طلب بسيط.. سأعطيك خطابات «طارق» وصورة لتسليمها له.. وتحضرى لى صورى وخطاباتى.. أنا الآن زوجة.. وبعد أيام سأصبح أما.. وأكيد هو سيتزوج.. فلا داعى لأن يحتفظ كل منا بخطابات الآخر...

لم يعارض «طارق» عندما نقلت له رغبة «دلال» فى استرداد خطاباتها وصورها.. كان شهما مهذبا وقال:-

- «دلال تستحق كل خير.. ولا أستطيع أن أرفض لها رغبة.. وقدمهم لى... ورمقته بغيظ.. وحقد.. حتى بعد أن خذلته.. وتزوجت غيره ما زال يحمل لها عاطفة صادقة.. لماذا هى دائما.. وأنا أبدا؟ لا..

أخذت خطابات «طرق» وذهبت إلى حجرتى.. وأغلقتها خلفى.. وجلست أقرأ.. لم يخطر ببالى أن تكتب «دلال» هذه العبارات الملتهبة والأشواق الحارة التى تفضح بها مكنون قلبها.. وتدفق حبها.. وأنها ستظل ملكا له إلى الأبد.. ولن تكون لأحد غيره مهما حدث.

طويت الخطابات وسلمتها إلى «دلال» التى أسرعت بإلقائها فى النار لتخفيها إلى الأبد.. وتنفست براحة عميقة.. وجلست إلى جوارى وقالت:-

- الآن زال الكابوس الثقيل عن صدرى.. وأستطيع أن أنعم بحياتى مع «حسام» بلا خوف..

ومن فرحتها نسيت أن تعد الخطابات التى أرسلتها «لطارق».. لو فعلت لاكتشفت أنها تنقص واحدا.. أكثرها عنفا.. وحبا.. وشوقا.. وهياما.. وتحررا..

ذلك الخطاب هو الذى وصل إلى زوجها بعد عدة أيام عن طريق البريد.. طلقها بعد أن ضعفت أمام اتهاماته.. واعترفت بكل شىء.. ورفض أن ينسى أو يغفر.. وتركها ورحل..

تحطمت «دلال» تماما.. وفقدت ثقتها بالناس.. الزوج طلقها والحبيب غدر بها.. أجل.. لأنها اعتقدت أن «طارق» هو الذى أرسل الخطاب لزوجها لينتقم منها.. ويدمر حياتها.. كما دمرته.. وقالت والدموع تملأ عينها:-

- «من غيره تأكل الغيرة قلبه.. وينهش الحقد صدره.. ويتمنى لى الدمار.. إنه حقير.. غشاش.. خائن.. سىء الخلق..»

وأطرقت صامته.. كنت مصرة على أن يبقى سرى سجينا داخل نفسى إلى الأبد.. ولم أتصور أن انتقامى سيصبح سلاحا ذا حدين يصيب أختى.. ويصيبنى.. وسيكون منبعا جديدا للعذاب فى حياتى أشد قسوة.. ووحشية من ينابيع حقدى.

أثرٌ على الحائط

◆قصة: فرجينيا وولف◆
ترجمة: فاطمة ناعوت

ربما كان منتصفَ يناير من العام الجارى حينما رفعتُ رأسى لأبصرَ لأولّ مرة الأثرَ على الحائط. لكى أحدّدَ التاريخَ من الضرورىّ أن أتذكّرَ ماذا كنتُ أرى. لذا أفكّرُ الآن فى النار؛ ذلك الخيال المنتظم للضوء الأصفر فوق صفحة كتابى؛ الأقحوانات الثلاث فى وعاء البلّور الاسطوانىّ فوق رفّ الموقد. نعم، لابد أنه كان فصلَ الشتاء، وكنّا للتوّ قد تناولنا الشاى، ذاك أنى أذكر أننى كنتُ أدخّنُ سيجارةً حينما نظرتُ إلى أعلى ورأيتُ لأول مرة العلامةَ على الحائط. رفعتُ بصرى عبر دخان سيجارتى فانغرزت عيناى لوهلة على الفحم المتّقد، فجال بخاطرى ذاك الولعُ القديم بالعلم القرمزىّ يرفرفُ من فوق برج القلعة، وسرحتُ بفكرى فى موكب الفرسان الحُمْر وهم يصعدون جانبَ الصخرة السوداء.

أراحنى أن قَطَعَ خيالىَ مرأى العلامة تلك، لأنه كان ولعًا قديما، ولعًا لا إراديًا، تكوّن خلال طفولتى ربما. كان الأثرُ صغيراً ومستديراً، أسودَ على الحائط الأبيض، حوالى ستّ إلى سبعِ بوصاتٍ فوق رفّ الموقد.

لكَم تحتشدُ أفكارُنا بيسر حول شىء جديد، مُعليةً من شأنه قليلا، مثلما يحملُ النملُ قشّةً صغيرةً بحماس محموم، ثم يتركها... إذا ما كانت العلامةُ لمسمار، فلا يمكن أن يكونَ لصورة، لابد أنه كان نموذجا لتمثالٍ صغير ـتمثالٍ لسيدة بتجاعيدَ بيّضتها البودرةُ، ووجنات منثورة بالبودرة، وشفاه حمراءَ كالقرنفل. تلك حيلةٌ بالطبع، لأن الناسَ الذين امتلكوا هذا البيتَ قبلنا كانوا يختارون الصورَ على هذا النحو ـصورةٌ قديمة لغرفة قديمة. هذا نمطُ البشر الذين كانوه ـبشرٌ مثيرون جدا، ولذا أفكرُ فيهم كثيرا، فى تلك الأماكن الغريبة، لأن المرءَ لن يقابلَهم ثانيةً، وأبدا لن يعرفَ ماذا حدث بعد ذلك. أرادوا أن يتركوا هذا البيتَ لأنهم ودّوا أن يغيروا طرازَ أثاثهم، هكذا قال، وكان على وشك أن يقولَ إن الفنَّ برأيه لابد أن يحملَ أفكاراً وراءه حينما انفصلنا، كما ينفصلُ رجلٌ عن سيدة عجوز لكى يصبَّ الشاىَ، أو كما ينفصلُ شابٌ ليضربَ كرةَ التنس فى الحديقة الخلفية لفيلا فى ضاحية، أو كما يندفع أحدُهم ليلحق القطار.

أما بالنسبة للعلامة، فلستُ متأكدةً بشأنها؛ لا أعتقدُ أن مسمارًا صنعها على كل حال؛ فهى أكبرُ وأكثرُ استدارةً من أن يصنعها مسمار. بوسعى أن أنهضَ، لكنْ إذا نهضتُ ونظرتُ إليها، فنسبة عشرة إلى واحد لن يكونَ بوسعى أن أتأكد؛ لأنه بمجرد أن يتم شىءٌ، فلا أحدَ ثمة قادرٌ أن يعرف كيف تمَّ. أوه! واأسفاه، ذلك لغزُ الحياة؛ اعتباطيةُ الفكرة! جهلُ البشرية! لكى نعرفَ كمْ قليلا ما نتحكم فيما نمتلك _يا لها من مصادفة سبّبتْ عيشَنا بعد كلّ تلك الحضارة التى صنعناها _دعونى أحصى القليلَ وحسب من الأشياء التى يخسرُها المرءُ خلال حياته، البداية، ذاك أنها تبدو أكثرَ المفقودات غموضا _ما تقضمه القطةُ، ما يقرضه الفأرُ _ثلاثةُ صناديقَ زرقاءُ باهتةُ من أدوات تجليد الكتب؟ ثم هناك أقفاصُ العصافير، الأطواقُ الحديدية، الزلاّجات الفولاذية، دلوُ الفحم الذى يعود لعصر الملكة آن، طاولة البليادرو، الأرغن اليدوى_



كلُّها ذهبت، والمجوهراتُ أيضا. الأوبال والزمرد، الراقدةُ حول جذور اللفت. يا لها من ورطةٍ أن تكونَ متأكدًا!

السؤالُ هو هل ثمة ثيابٌ على ظهرى، ذاك أننى أجلسُ محاطةً بالأثاث الصلب فى هذه اللحظة. لماذا، إذا ما أراد أحدُهم أن يقارنَ بين الحياة وبين أى شىء، فلابد أن يشبهّها بمخلوق يتم نفخُه عبر أنبوبٍ بسرعة خمسين ميلا في الساعة _يهبط من النهاية الأخرى دونما دبوسٍ واحد فى شعره! يُقذَف عندى عاريًا تماما قدمىْ الربِّ! متكومًا رأسا على عقب فى مرج الزهور البيض مثل طردٍ من الورق البُّنىّ رُمى عشوائيا فى مكتب بريد! وشعرُه يطير وراءه مثل ذيل حصانٍ سباق. نعم، ربما هذا ما يعبّر عن تسارع الحياة، الخرابُ السرمدىّ وإعادة الترميم؛ كلُّ شىء عَرَضىٌّ، كلُّ شىء عشوائىّ.

لكنْ فيما بعد الحياة. يأتى الهدمُ البطىءُ لسيقان النباتات الخضراء السميكة حتى أن كأسَ الزهرة، وهى تنحنى على عودها لتموت، يغمرُ المرءَ بالضوء الأرجوانىّ والأحمر. لماذا، رغم هذا، لا يولدُ المرءُ هناك كما يولد المرءُ هنا، ضعيفًا، لا قدرةَ له على الكلام، لا يقدرُ أن يركّزَ بصره، يتلمّس طريقَه بين جذور العشب، عند أنامل أقدام العمالقة؟ كأنما يقول أىٌّ من هذه هى الأشجار، وأيها رجالٌ ونساء، أو ما إذا كان هناك مثل هذه الأشياء، التى لن يكونَ المرءُ فى ظرفٍ يسمح له بعملها لخمسين سنة أو حولها. لن يكونَ هناك أىُّ شىء سوى فضاءات من النور والعتمة، تقطعُها سيقانُ نباتاتٍ سميكة، وطويلة قليلا ربما، بقعٌ على شكل الزهر بلون غير محدد _قرنفلياتٌ وأزرقات قاتمة_ تلك التى، بمرور الوقت، سوف تصبح أكثر تحديدا، تصبحُ _لا أعرف ماذا...

لكن تلك العلامة على الحائط ليست ثقبا على الإطلاق. ربما حتى قد تسببت فيها مادة سوداء دائريةٌ ما، مثل ورقة وردة صغيرة، تخلّفت منذ الصيف، وأنا، بما أننى لستُ ربةَ منزل حاذقة _رحتُ أنظرُ إلى الغبار على رفّ الموقد، على سبيل المثال، الغبار الذى، كما يقولون، يدفن طروادة ثلاث مرات، مجرد شظايا آنية ترفضُ نهائيا الإبادة والزوال، على ما أرى.

الشجرةُ خارج النافذةِ تضربُ برقّة متناهية لوحَ الزجاج... أودُّ أن أفكر بهدوء، بسكون، برحابة، لا أُقاطَع أبدًا، ولا يكون علىّ أن أنهضَ عن مقعدى، أودُّ أن أنساب بيسر من فكرة إلى فكرة، دون أى شعور بالعداء، ودون عقبات. أودُّ أن أغوصَ عميقًا وعميقا، بعيدا عن السطح، بحقائقه القاسية المعزولة. لأهدئَ نفسى، سأقبضُ على أول فكرة تمرُّ... شكسبير... حسنٌ، سوف يفعل مثلما يفعل غيره. الرجلُ الذى أجلسَ نفسَه بثبات على مقعد وثير، وراح يمعنُ النظرَ فى النار، وبذا _انهمرَ على عقله من فردوس علوىّ وابلٌ من الأفكار لا يتوقف. أراح بجبهته على يده، والناس، يتلصصون عبر الباب المفتوح،-- لأن هذا المشهد من المفترض أن يحدث فى مساء صيفىّ _لكن لكم هو بليد، هذا

السرد التاريخى! لم يثرنى على الإطلاق. أتمنى لو أصادف طريقا مبهجا للأفكار، الطريق الذى يعكس على نحو غير مباشر ثقتى بنفسى، لأن تلك هى أكثر الأفكار بهجةً وترددا حتى فى عقول الملوّنين المتواضعين، الذين يؤمنون حقيقةً أنهم يكرهون مديحَهم. هى ليست أفكارا تمدحُ المرء مباشرة؛ ذاك هو جمالها؛ أنها أفكار مثل هذه:

"وحينئذ دخلتُ الغرفةَ. كانوا يتكلمون حول علم النبات. قلتُ كيف أننى كنت قد رأيت زهرةً تنمو سوط كومة غبار فى موقع بيت قديم فى كينجزواى(١) البذرةُ، أكملُ كلامى، لابد كانت غُرسَت فى عهد تشارلز الأول؟ أىُّ زهور كانت تنمو فى عهد تشارلز الأول؟" سألتُ)_لكننى لا أذكر الإجابة). زهورٌ طويلة تمدّهم بشراب أرجوانى ربما. ولذلك استمرت. طيلةَ الوقت أتلبّسُ المظهر الذى يناسبنى حسبما أرى، محبٌّ، خفىّ، لا أزهو بنفسى علنا، لأننى لو فعلت، لابد سأكشفُ نفسى، فأمدُّ يدى فورا لكتاب يحمينى. بالفعل، مدهشُ حقا أن يحمى المرء صورته على نحو غريزىّ من حبِّ النفس الأعمى أو من أىّ تناول يجعلها سخيفة، أو من أى شكل لا يشبه الأصلَ فيغدو غير مُصدَّق بعد ذلك. أوَ ليس الأمرُ عجيبا حقا؟ إنه أمر على جانب خطير من الأهمية. افترضُ أن المرآة تهشّمت، واختفت الصورةُ ولم يعد هناك ذلك الشخص الرومانتيكي ومن حوله أعماقُ الغابة الخضراء، ليس إلا القشرةُ الخارجية لشخص تلك التى يراها الآخرون _أىُّ عالمٍ خانقٍ، سطحىّ، أجردَ، سيغدو! عالمٌ لا يمكن أن يُعاش به. حيث ونحن نواجه بعضَنا البعض فى الحافلات وخطوط أنفاق السكك الحديدية فإننا ننظر فى المرآة التى تأخذُ فى حساباتها الغموضَ، وومضات بريق الزجاج، فى عيوننا. وسوف يدرك الروائيون فى المستقبل أكثر وأكثر أهميةَ تلك الانعكاسات، لأنه بالطبع لا يوجد انعكاسٌ واحد بل تقريبا عددٌ لا محدود منها؛ تلك هى الأعماق التى سيكتشفونها، تلك هى الأشباحُ التى سيطاردونها، تاركين وصفَ الواقع أكثر فأكثر خارج قصصهم، آخذين المعلومة كمسلّمة، كما فعل الإغريق وشكسبير ربما _لكن تلك التعميمات لا قيمة لها أبدا. الوقْعُ العسكرى(٢) للكلمة يكفى، يستدعى مقالاتٍ موّجهةً، ومجالس وزراء_فصلا كاملا من الأشياء التى ظنّها المرءُ وهو طفل أنها الشيءَ نفسه، الشيءَ القياسىّ، الشيءَ الحقيقىّ، التى لا يقدر المرء أن يتركه سالما من لعنة لا اسم لها. التعميماتُ تعيد على نحو ما يومَ الأحد فى لندن، جولات ظهيرة الآحاد، مآدب الآحاد، وكذلك أساليب الكلام عن الموتى، الملابس، العادات _مثل عادة جلوس الجميع معا فى غرفة واحدة حتى ساعة محددة، رغم أن أحدا لم يحب ذلك. كانت هناك قاعدةٌ لكل شىء. قاعدةُ غطاء السفرة فى تلك الفترة تقول إنه لابد يصنع من نسيج مزدانٍ بالرسومات مع بعض التطريز الأصفر، كالتى تشاهدها فى صور السجاجيد تكسو ردهات القصورِ الملكية. أغطية السفرة من الأنواع الأخرى لم تكن أغطيةً حقيقة. كم هو صادمٌ، ولكن كم هو



رائع أن تكتشف أن هذه الأشياء الحقيقية، مآدبُ الآحاد، جولاتُ الآحاد، بيوتُ الريف، أغطيةُ السفرة لم تكن حقيقيةً تماما، كانت فى الواقع أنصافَ أشباح، واللعنةُ التى كانت تزور غير المؤمنين بها كانت وحسب شعورًا بالتحرّر غير الشرعى. أتساءلُ ما الذى سيحلُّ الآن محلّ هذه الأشياء، تلك الأشياءِ الحقيقيةِ القياسية؟ الرجالُ ربما؛ إن كنتَ امرأةً؛ وجهةُ النظر الذكورية التى تحكم حياتنا، التى تقرُّ القياسيَّ، وهى التى أسست جدول الأسبقيات فى دليل ويتيكر، الذى أصبح كما أظنُّ منذ الحرب نصفَ شبح لكثير من الرجال والنساء، الذى سرعانَ ـكما أتمنى، ما سيغدو أضحوكةً مُلقاةً فى سلة المهملات إلى حيث تذهب الأشباحُ والأوهام، والموائدُ الماهوجنى، وكتبُ العرافين، والآلهةُ والشياطينُ، وجهنمُ وما شابه، سوف تغادرُنا جميعنا مع شعور مسموم بالحرية غير الشرعية--- إذا وُجِدَت الحرية....

فى بعض درجات الضوء بدتْ تلك العلامةُ على الحائط بالفعل تبرز من الحائط. لم تكن مستديرة تماما. لا أقدر أن أتأكد، لكن يبدو أنها ترمى ظلالا محسوسة، تشى بأننى لو مررت إصبعى على تلك الشريحة من الحائط فإنه، عند نقطة معينة، سوف يعلو ثم ينخفض فوق كومة صغيرة من التراب، كومة ناعمة مثل تلك الأكوام الترابية فى المنحدرات الجنوبية South Downs، التى هى، كما يقولون، إما قبورٌ أم معسكرات. من بين الاثنين سأفضل أن تكون قبورا، راغبةً فى الكآبة مثل معظم الشعب الإنجليزى، وواجدةً أنه من الطبيعى فى نهاية الجولة أن أفكر فى العظام الممددة تحت غطاء العشب... لابد أن هناك كتابٌ حول ذلك. أحد منقبين الآثار لابد حفرَ واستخرج تلك العظام وأعطاها اسما... أى نوع من الرجال يكون منقب الآثار، أتساءل؟ عقيدُ جيش متقاعد، أتجاسرُ وأقول، يقودُ فرقًا من العمال المسنين إلى القمة هنا، ليفحصوا كتلَ الطمى والتربة والصخور، يتواصل بالمراسَلات مع مجاورة الكهنة، التى تُفتح وقت الإفطار، يعطيهم شعورا بالأهمية، ثم المقارنة بين رؤوس الأسهم تتطلب رحلات عبر الريف إلى مدن الريف، ضرورةٌ مقبولة لهم ولزوجاتهم، اللواتى يرغبن فى صنع مربى البرقوق أو ينظفن المكتبة، ولديهن كل سبب للحفاظ على هذا السؤال الضخم حول المعسكر أو الضريح معلَقا إلى الأبد، بينما الكولونيل نفسُه يرحبُ فلسفيا بطرح الدلائل التى تكرّسً كلا الاحتمالين. صحيحٌ أنه سيميل فى النهاية إلى الاعتقاد بأنه معسكر؛ وحينما يقابَل بالاعتراض، يكتبُ كتيبا صغيرا ويكون على وشك قراءته فى الاجتماع ربع السنوى فى الجمعية المحلية، حينما تضربه جلطة فتوقعه، ولا تكونُ آخرُ أفكار وعيه عن الزوجة أو الطفل، بل عن المعسكر ورأس الحربة الذى هناك، الموجود الآن فى صندوقٍ فى المتحف المحلىّ، جوار قدم القاتلة الصينية، وحفنة من أظاهر اليزابيث، والعديد من غليون تودور كلاى، وقطعة من الفخار الرومانى، وكأس النبيذ الذى شربه

نلسون _ما يثبت بالفعل لا أعرف ماذا.

لا، لا، لا شيء مثبتا، لا شيء معروفا. وإذا كنت قد صعدت فى تلك اللحظة بالذات وتأكدتُ أن العلامة على الحائط بالفعل _ماذا عسانا نقول؟-- كانت رأسا لمسمار قديم عملاق، دُقَّ هناك منذ مائتى عام، ويدين الآن للخوف المَرضىّ من العقاب لأجيال من الخادمات، طالا برأسه فوق طبقة الطلاء، ليأخذَ نظرتَه الأولى للحياة العصرية عبر مشهد غرفة بيضاء الحوائط مضاءة بالنار، ماذا عساى أن أجنى؟-- المعرفةُ؟ مادةٌ للتأمل العميق؟ بوسعىَ أن أفكّرَ وأنا أجلسُ صامتةً مثلما أفعل وأنا واقفة. ثم ما هى المعرفة؟ كيف أنقذَ رجالُنا المتعلمون أسلافَنا من المشعوذين والنساك الذين يربضون فى الكهوف والغابات يخمّرون الأعشابَ، ويستنطقون الفأرَ ويدوّنون لغةَ النجوم؟ وكلما نَقُصَ تبجيلُنا لهم لأن إيماننا بالخرافات قد تضاءل يزدادُ احترامُنا للجمال وصحة العقل... نعم بوسع المرء أن يتخيل عالما مبهجا، عالما هادئا رحْبا، بزهورٍ حمراءَ جدا وزرقاء فى الحقول المفتوحة، عالمًا بلا أساتذة ولا اختصاصين ولا مدبرات منزل بسحنة الشرطى، عالما ينزلقُ المرءُ فيه بأفكاره كما تنزلق السمكةُ فى الماء بزعنفتها، ترعى سيقانَ زنابقِ الماء، تتدلى معلّقةً من أعشاش بيض البحر الأبيض... يا له من سلام هذا الغرقُ فى الأسفل، وأنت متجذّرٌ فى مركز العالم تحدّقُ فى الأعلى عبر صفحة المياه الرمادية، بتألقها المفاجئ بالضوء، وانعكاساتها _إن لم تكن لروزنامة ويتيكر[٣] _إن لم تكن لجدول الأولويات[٤]!

لابد أن أثبَ لأعلى لأرى بنفسى ما إذا كان الأثر على الحائط بالفعل مسمارا، أو ورقة ورد، أم شرخ فى الخشب؟

ها هى الطبيعةُ مرةً أخرى ولعبتها القديمة فى حفظ النَفْس. ها هو قطارُ الأفكار، الذى تلاحظه الطبيعة، يهددها بفقد الطاقة، حتى ولو ببعض التصادم مع الواقع، لأنه مَنْ ذا الذى بوسعه أن يرفع إصبعا ضد جدول الأولويات فى مرجع ويتيكر؟ رئيس الأساقفة فى كانتبيرى متبوعٌ باللورد السامى تشانسلر؛ واللورد السامى تشانسلر متبوعٌ برئيس أساقفة يورك. كلُّ شخصٍ يتبعُ شخصا، هذه فلسفة ويتيكر؛ والشىءُ الأهمُّ هو أن تعرفَ مَن يتبع مَن. ويتيكر يعرف، فدعْ ذلك يريحُك بدلا من أن يزعجَك، هكذا تنصحك الطبيعة، وإذا لم تستطع أن تكون مرتاحًا، إذا كنتَ يجب أن تُهدرَ ساعةَ السلام تلك، فكّرْ فى العلامة على الحائط.

أنا أفهمُ لعبة الطبيعة _حَثّها على أخذ موقف تجاه إنهاء أية فكرة تهدّدُ بالإثارة أو بالألم. ومن هنا، أفترضُ، يأتى حقدُنا الوضيع على الرجال الفعالين _الرجال، كما نفترض، الذين لا يفكرون. ومع ذلك، لا ضُرَّ من وضع نقطةٍ[٥] فى نهاية فكرةٍ معارضة عن طريق النظر إلى علامة على الحائط.



والحقُّ، الآن وأنا أثبت عينيّ عليها، أشعرُ أننى قبضتُ على لوح خشبى فى البحر؛ أشعرُ بإحساس مريح بالواقع الذى على الفور حولَ كلا من رئيس الأساقفة واللورد السامى تشانسلر إلى ظلِّ الظلال. هنا شيء محددٌ، شيء حقيقيٌّ. وهكذا، حينما يستيقظُ المرءُ من حلم مرعبٍ فى منتصف ليل، فإنه يشعلُ الضوءَ ويرقدُ ساكنا، يتعبّد فى خزانة الملابس، يتعبد فى الأشياء الجامدة، يتعبد فى الواقع، يتعبد العالمَ المجهول الذى هو دليلٌ على وجود ما خارج عالمنا. هذا هو ما يودُّ المرءُ أن يتأكدَ منه... الخشبُ شيء مبهجٌ لأن نفكرَ فيه. يأتي من الأشجار؛ والأشجار تنمو، ولا نعلمُ كيف تنمو. لسنوات وسنوات ظلّت تنمو، دون أن تُعيرنا أىَّ اهتمام، فى المروج، فى الغابات، وعلى جوانب الأنهار ـكلُّ الأشياء التى يحبُّ المرءُ أن يفكرَ بها. الأبقارُ تَحفُّ أذيالَها تحتها فى الأمسيات الحارة؛ يطلون الأنهارَ باللون الأخضر حتى إذا ما غطستْ بطةُ الماء يتوقّعُ المرءُ أن يرى ريشَها كلَّه أخضرَ حينما تصعدُ فوق الماء من جديد. أحبُّ أن أفكر فى السمكة تتزنُ ضدّ التيار مثل علَم يرفرف؛ وفى خنافس الماء تنقضُّ بهدوء على قباب الطمى فوق قاع النهر. أحبُّ أن أفكرَ فى الشجرة نفسها: -- أولا الإحساسُ الجاف المُغلق بأن تَكون خشبا؛ ثم صرير العاصفة، ثم ارتشاح النسغ اللذيذ البطيء. أحب أن أفكر بها، أيضا، فى ليالى الشتاء منتصبةً فى الحقل الخاوى بأوراقها جميعا ملتفةً حول نفسها، لا شيء حانيا أمام رصاصات القمر الحديدية، عمودٌ عارٍ فوق الأرض يهدد بالتداعى، السقوط، طوال الليل. أغنيةُ الطيور يجب أن تُسمع فى يونيو عالية جداً وغريبة؛ وكم لابد ستكون أقدامُ الحشرات عليها باردة، وهى تمشى فى رحلة الصعود النشط فوق تجاعيد قشرة الشجرة، أو وهى تدفئُ نفسَها فوق المظلّة الخضراء الرقيقة للأوراق، ثم تنظرُ إلى الأمام بعيونها الحمراء الحادة....

واحدةٌ فواحدة تتقصفُ الأليافُ تحت وطأة الضغط البارد للتربة، ثم تأتى العاصفةُ الأخيرة، وتسقط، الأغصان الأعلى تغطسُ عميقا فى التربة من جديد. رغم هذا لا تنتهى الحياة؛ ثمة مليونُ حياةٍ صابرة وحريصة موجودةٌ للشجرة، فى كلِّ أنحاء العالم، فى غرف النوم، فى السفن، على الأرصفة، فى غرف الخياطة، حيث يجلس الرجالُ والنساءُ بعد الشاى، يدخنون السجائرَ. هذه الشجرة مليئة بالأفكار السّلْمية التعايشية، بالأفكار السعيدة. كان يجب أن آخذ كلَّ واحدة على حدة لكن شيئا ما يعترض الطريق... أين وصلتُ فى أفكارى؟ حول ماذا كان كلُّ هذا؟ شجرة؟ نهر؟ المنحدرات؟ تقويم ويتيكر؟ حقول الزنابق؟ لا أذكر شيئا. كلُّ شيء يتحرك، يسقط، ينزلق، يتلاشى... ثمة ثورةٌ مفاجئة للمادة. شخصٌ ما يقف وراءى ويقول ـ

"سأخرج أشترى الجريدة."

"نعم؟"

"رغم أنه لا جدوى من شراء الجريدة.... لا شيء يحدث أبدا. اللعنةُ على هذه الحرب؛ لعن اللهُ هذه الحرب!... كلٌّ شيء باقٍ كما هو، لا أدرى لماذا علينا أن نحتفظ بحلزون على حائطنا."

آه، العلامةُ على الحائط! كانت حلزونًا.

■■

نبذة عن فرجينيا ولف (١٨٨٢-١٩٤١):

أدبية إنجليزية، ابنة السير لزلي ستيفن محرر "معجم السير القومية"، فى ١٩١٢ اقترنت بليونارد ولف، وهو صحافى وكاتب. كانا يديران مطبعة هوجارث التى نشرت أغلب كتبها. أدرك الناس أن روايتها الأولى"الرحلة البحرية إلى الخارج"١٩١٥ عملٌ مرموق، وسرعان ما أردفت النجاح الذى لاقته برواية "الليل والنهار"١٩١٩، ثم رواية" غرفة يعقوب" ,١٩٢٢ فى هذه الأثناء كانت قد نشرت تجارب أخرى عديدة مكتوبة على نحو جيد، جمعتها فى كتابها المسمى "الاثنين أو الثلاثاء" ,١٩٢١ وبهذا الأسلوب الجديد كتبت رواياتها التالية:مسز دالواى١٩٢٥، "نحو المنارة" ١٩٢٧، و - إلى حدٍّ ما - "أورلاندو" التى تعد "سيرة" ,١٩٢٨ من بين رواياتها الأخيرة نالت رواية" السنون" ١٩٣٧ استحسان النقاد (وكانت دائمة الجدل معهم). بدلا من أن تكتب روايات تستخلص أفكار شخوصها مما يقولونه أو يفعلونه، أو تقدم تسجيلا لأفكار أفرادها نستشف منه طرازهم، اختارت أن تكتب روايات تتكشف الفكر فيها على نحو دقيق إلى الحد الذى تفقد معه الكلمات والأفعال كثيرا من أهميتها. تكمن قيمة كتبها - جزئيًا - فى فهمها لهذه الشخصيات التى تكتب عنها، وجزئيا فى التوفيق الذى كان يصاحبها فى استخدام الكلمات. جعلتها هذه المزايا من أحسن نقاد الأدب فى زمانها، وقد نشرت مقالات نقدية هى: القارئ العادى ١٩٢٥، القارئ العادى(الجزء الثانى) ,١٩٣٢ غرقت قرب لوس بمقاطعة سسكس فى الثامن والعشرين من مارس عام ١٩٤١، وأثبت قاضى التحقيق فى الوفيّات أنها انتحرت.

(عن دائرة المعارف البريطانية -مجلد ٢٣ -ص ٧٣٣، جامعة شيكاغو، طبعة ١٩٤٥).

١ - Kings-way

٢ - بالإنجليزية: تعميمات = Generalization، الجذر اللغوى منها General تعنى: لواء. وهو ما قصدته وولف من أن للكلمة وقعا عسكريا.

٣ - Whitaker's Almanack كتاب مرجعى أو دليل يُطبع سنويا فى الملكة المتحدة منذ عام ١٨٦٨، ويحتوى على إحصاءات ومعلومات عامة.

٤ - Table of Precedency أحد جداول الأولويات ضمن دليل السنوىّ

٥ - تقصد نقطة إنهاء جملة مفيدة. (.) Full stop

فى مؤتمر القدس وثقافة المقاومة باتحاد الكتاب

ألاعيب إسرائيلية متجددة لابتلاع المدينة المقدسة

سمير درويش

على مدى ثلاثة أيام، من ٨ـ ١٠ سبتمبر ٢٠٠٩، عقد اتحاد كتاب مصر مؤتمراً بعنوان: "القدس وثقافة المقاومة" شارك فيه باحثون وشعراء عرب، قدموا أوراقاً بحثية حول المدينة المقدسة: ماضيها وحاضرها ومستقبلها وتجلياتها فى الأدب العربى المعاصر. بداية من الكلمات التى ألقيت فى جلسة الافتتاح، والمحاضرة التى ألقاها ـ عقب الافتتاح مباشرة ـ الدكتور مفيد شهاب، وزير الدولة للشئون القانونية والمجالس النيابية، عن وضعية "القدس فى القانون الدولى"، مروراً بالجلسات البحثية الثلاث، وانتهاء بالأمسية الشعرية التى عقدت فى اليوم الأخير، بعد الختام وقراءة التوصيات، والتى خُصصت قصائد شعرائها لموضوع القدس، المدينة العربية التى يتوق الجميع إلى يوم تحريرها. ولأنه يصعب فى هذه التغطية تناول كل الأوراق البحثية التى قدمت، فسوف أكتفى بمحور واحد فقط يحمل اسم المؤتمر "القدس وثقافة المقاومة" لأنه شغل حيزاً كبيراً من مساحة المؤتمر، كما أنه يكشف الكثير من الحقائق القديمة والمستجدة المتعلقة بموضوع القدس: المدينة والرمز.

حفل الافتتاح

فى كلمته بحفل الافتتاح أكد محمد سلماوى رئيس اتحاد كتاب مصر، والأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، أن الحق لابد أن ينتصر فى النهاية وتعود القدس لأصحابها العرب وإن طالت سنوات الاحتلال، وقال إنها ليست المرة الأولى التى تعانى فيها المدينة المقدسة من الاحتلال الأجنبى، لكنها فى كل مرة كانت تعود، واستشهد بالناصر صلاح الدين الأيوبى الذى قاد العرب لتحرير القدس من الصليبيين. كما أكد د.المتوكل طه فى كلمة فلسطين أن القدس عنوان رفيع يلتف حوله العرب لأنها تتعلق بجوهر الوجود العربى. وانتقد غياب الإرادة العربية لتحرير القدس والاكتفاء بإدارة الأزمة، مؤكداً أن ذلك قد يؤدى إلى ضياع هذه المدينة التى أصبحت عرضة للاختراق وطمس الهوية أكثر من أى وقت.

وتحدث فى حفل الافتتاح أيضًا الروائى بهاء طاهر الذى قال إن تحرير القدس لا يكون بمهرجانات الخطابة التى لا تجدى وإنما باستنهاض؛ الهمم كما فعل صلاح الدين الذى سبقته مرحلة تاريخية مظلمة شهدت تحالفًا وتطبيعًا بين إمارات إسلامية والصليبيين، إلى أن نجح فى توحيد الصفوف.. وهو نفس ما حدث فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ حين أغلق اليمن باب المندب، ومنع العرب البترول عن المتحالفين مع إسرائيل، لنصرة الجيشين المصرى والسورى اللذين خاضا حرب تحرير ضد القوات الإسرائيلية المحتلة.

خلال الافتتاح تسلم نجل المفكر المصرى الراحل عبد الوهاب المسيرى درع "جائزة القدس" التى يمنحها الاتحاد العام



للأدباء والكتاب العرب سنوياً لأحد الكتاب والمفكرين العرب المهتمين بقضية القدس، وقد أُعلن عن فوز الراحل الكبير بها قبل شهرين من وفاته في يوليو تموز ٢٠٠٨, كما تسلم الروائى المغربى بنسالم حميش "جائزة نجيب محفوظ للكاتب العربى" التى يمنحها اتحاد كتاب مصر سنوياً لكاتب عربى من خارج مصر على مجمل إنجازه الإبداعى والفكرى، وذلك "تقديرا لما قدمه فى الإبداع الشعرى والروائى والبحثى والفلسفة والتاريخ".. وتبلغ قيمة الجائزة عشرة آلاف دولار وهى أعلى الجوائز التى يمنحها اتحاد كتاب مصر وفاز بها فى السنوات الماضية الأديب السورى حنا مينه والشاعر الفلسطينى سميح القاسم والشاعر السودانى الليبى محمد الفيتورى.

كما تسلم الدكتور محمد عبد المطلب "جائزة رجاء النقاش للنقد" التى يمنحها اتحاد الكتاب، بالتعاون مع دار الشروق، سنوياً لأحد كبار النقاد المصريين، وقيمتها عشرة آلاف جنيه وقد فاز بالجائزة فى دورتها الأولى عام ٢٠٠٨ الدكتور عبد الحميد إبراهيم.

حقائق ديموجرافية

الدكتور عاصم الدسوقى قدم بحثاً بعنوان: "القدس تحت الإدارة العثمانية والبريطانية الصهيونية، تاريخ من صراع القوة واختبار الإرادة" استعرض فيه جهود يهود العالم - منذ ١٨٢٧ - فى النفاذ إلى بيت المقدس واستيطان المدينة قبل مؤتمر ١٨٩٧ فى بازل وإنشاء المنظمة الصهيونية العالمية. وقد نجحت جهودهم بسبب ضعف الدولة العثمانية وانشغالها بأمورها الداخلية من حيث الصراع على السلطة وانتفاضات الأقاليم التابعة لها. وكان ذلك الوجود الملحوظ لليهود فى المدينة المقدسة جعل هرتزل يذكر فى يومياته (٣١ أكتوبر ١٨٩٨)، إنه إذا حصل اليهود يوما على القدس وكان بإمكانه القيام بأى شىء ما فإن أول ما سوف يقوم به "إزالة كل شىء ليس مقدساً فى نظر اليهود وإحراق الآثار التى مرت عليها القرون".. كما بدأ اليهود فى نشر اللغة العبرية والثقافة اليهودية على أوسع نطاق، وفى هذا الإطار كانت أبرز الصحف اليهودية التى صدرت فى مدينة القدس صحيفة "يهودا أورشليم" عام ١٨٧٧ لإضفاء صبغة يهودية صرفة على الحياة

اليهودية الدينية والثقافية والسياسية والاقتصادية، ثم توالت الصحف والنشرات لتعميم اللغة العبرية بهدف إيجاد وسيلة للتفاهم بين المتسللين اليهود الذين لا تجمعهم لغة واحدة أو أصول تاريخية مشتركة أو عادات وتقاليد.

أما فيما يتعلق بالمؤسسات الدينية فقد أقام اليهود مجموعة من الكنس اليهودية من أبرزها "بيت هكنيست هجدول (المجمع الكبير) بالقرب من الحرم القدسي الشريف، ثم "مجمع بيت كنيست يوحنان بن زكاي"، وهو عبارة عن أربع كنس تابعة لليهود السفارديم أقيمت كلها في الحي اليهودي في ١٨٦٥ وهي: كنيس يوحنان بن زكاي، وكنيس الياهو هنفي (إيليا النبي)، والكنيس المتوسط، وكنيس اسطنبولي، والرابع كنيس "تفئرت يسرائيل (روعة إسرائيل).. كما عملوا على تدعيم وضعهم الاقتصادي حيث سعوا منذ مطلع القرن التاسع عشر لامتلاك أية مساحات ممكنة في بيت المقدس، وقد استمر الوضع حتى انتهاء الحرب العالمية الأولى وما تبعها من حصول بريطانيا على فلسطين تبعاً لاتفاقية سايكس بيكو، ثم إصدار وعد بلفور.

كما يذكر البحث أن عدد اليهود في القدس عام ١٩١٨ بلغ ١٠ آلاف نسمة بنسبة ٢٥٪ من السكان على حين كان عدد العرب ٣٠ ألفا بنسبة ٧٥٪، وفي ١٩٢٢ قفز عدد اليهود في حماية الاحتلال البريطاني إلى ٣٣٩٧١ من مجموع سكانها البالغ ٦٢٥٥٧ وأصبح لهم ٤ أعضاء في المجلس البلدي مقابل ٦ للمسلمين ٢ للمسيحيين. وفي نهاية عهد الانتداب (١٩٤٨) بلغ عددهم ١٠٠ ألف بنسبة ٤١،٧٪ والعرب ١٤٠ ألفا بنسبة ٥٨،٣٪ كما أصبحوا يمثلون في المجلس البلدي بنسبة ٥٠٪. أما بالنسبة للملكية العقارية لليهود في القدس فقد كانت ٤٪ فقط عام ١٩١٨ زادت خلال فترة الانتداب البريطاني إلى ١٤٪ على حساب ملكية العرب.

ولأن القدس هي جوهر قضية فلسطين ومناط الصراع العربي الإسرائيلي ولهذا أسرعت إسرائيل باحتلالها في أعقاب عدوان يونية ١٩٦٧ وتقسيمها إلى قدس غربية في يدها وقدس شرقية في يد الأردن التي كانت قد ضمت الضفة الغربية في ١٩٥٠، وبعد أن أعلن الملك حسين فك الارتباط بين الأردن والضفة في ١٩٨٨ تمهيدا لمؤتمر مدريد ١٩٩٠ ثم أوسلوا ١٩٩١ تسعى إسرائيل لطرد العرب من القدس الشرقية حتى تكون لها عاصمة موحدة.

ويخلص الدكتور عاصم الدسوقي إلى أن قادة إسرائيل وأمريكا ـ حتى أوباما ـ يقتنعون بأن القدس الموحدة هي عاصمة إسرائيل، وفي المقابل فإن العرب ما يزالون يعتقدون في مقولة سعد زغلول "الحق فوق القوة" مع أن التاريخ أثبت لنا ويثبت كل يوم أن الحق ما لم تسنده القوة يظل معلقا في سماء الأخلاق.

المستوطنات مقابل السلام

الدكتور حسين جمعة قدم بحثا بعنوان: "مصير القدس في ظل مشروع التهويد" قال فيه إن القدس أسسها العرب اليبوسيون قبل خمسة آلاف عام وسموها (مدينة السلام)... فقد تواتر عليها ما يزيد على أربعين حضارة عمرتها بالمحبة والتعايش المشترك، عدا المراحل التي عبر فيها اليهود تلك المدينة الطاهرة. فقد سبق أن وقعت في قيد الأسر اليهودي لمدة قصيرة، وهي مدة لا يمكن أن تقدم للصهاينة أو للحركة الصهيونية أي حق تاريخي فيها، ثم إن الدعوة السياسية للحركة الصهيونية المعاصرة لا تمت بأي صلة لأولئك اليهود العبرانيين الذين مرّوا يوماً ما بالقدس، ولم يتركوا فيها أثراً إلا المآسي للمقدسيين.

وفي معرض حديثه عن دعم أمريكا ـ حتى أوباما ـ لإسرائيل، أكد د.حسين جمعة على ما ذكره د.عاصم الدسوقي من دعمها لبناء المستوطنات؛ أفقياً في فلسطين كلها، وعامودياً في القدس خاصة، خلافاً لما يتم إعلانه في وسائل الإعلام، ومن ذلك أن الرئيس (أوباما) قد صرّح في العام الماضي في خطاب له بأن "الروابط بين الولايات المتحدة وإسرائيل غير قابلة للانفصام لا اليوم ولا غداً، وستبقى إلى الأبد" فصفق له الحاضرون تصفيقاً حاراً، وكذلك تعهد للصهاينة باستمرار تنفيذ



سياسة سلفه بوش الابن واحترام ما تعهد به، كما تتبع النهج الإسرائيلي في التعامل مع عملية السلام، من (السلام مقابل السلام) ثم (التطبيع مقابل السلام)، وحينما تحقق شيء من هذا مع بعض الدول العربية انتقلت عملية التسوية إلى مبدأ (المستوطنات مقابل السلام). في حين أن العرب مازالوا يطرحون مبادرة السلام العربية على أنها المشروع الوحيد للسلام دون أن يتبنوا جميعاً ثقافة المقاومة. ففي الوقت الذي تعمل فيه الحركة الصهيونية على تهويد التاريخ والثقافة وفق أفكار أيديولوجية مصطنعة ومزورة يتوحد الصهاينة عليها، على حين يتفرق العرب على الرغم من عدالة قضاياهم.

ثم يعرض الدكتور حسين جمعة للأضرار التي تتعرض لها المقدسات الإسلامية والمسيحية في القدس من جراء العبث الصهيوني بها بحثاً عن آثار يهودية، فالتوحش الصهيوني للمستوطنات والأيديولوجية الصهيونية تعمل بلا كلل لتهويد القدس؛ التي حوصرت بالأحياء اليهودية، ثم سجنت بأربعة عشر برجاً صهيونياً؛ بعد أن كانت جبالها التسعة تحنو عليها بالدفء والمحبة؛ مثل (جبل الزيتون) الذي كان السيد المسيح يطوف سفوحة من كنيسة (الجثمانية) إلى كنيسة (الصعود) وهو المولود (عليه السلام) في (بيت لحم)، وفيها بنت الملكة هيلانة (كنيسة المهد) عام (٣٢٦م)، وكذلك لم تسلم المقابر من جرافات الصهاينة التي انتزعت شواهدها دون رحمة أو شفقة، كما انتهكت حرمة الأموات واقتلعت الجثث ورُميت بعيداً لتقام فوقها الحدائق والمستوطنات الصهيونية فضلاً عن تجريف الأرض الزراعية، وتخريب التراب الفلسطيني. وفي ضوء ذلك - يقول حسين جمعة - فهناك استيطان عامودي في القدس فضلاً عن الاستيطان الأفقي المنهجي في الضفة الغربية كما حدث أخيراً جنوب نابلس في قريتي (كفر قليل) و(بورين) حين استولى المستوطنون على عشرات الدونمات، وسيّجوها بالأسلاك الشائكة. إن كل ما يجري يمثل ذروة الحقد الصهيوني على القدس العربية لنزع هويتها، وابتلاع تراثها؛ بمثل ما يجسّد ذروة الضعف العربي الذي مزقته الخلافات والصراعات الداخلية.

معطيات المشهد المقدسي

الباحث الأردني نواف الزرو قدم ورقة بحثية بعنوان: "قراءة في تطورات المشهد المقدسي/ ٢٠٠٩"، قدم فيها إحصاءات جديدة عن حصاد المصادرات والاستيطان والتهويد، فمساحة القدس الآن موزعة كما يلي: ٤٪ ما تبقى للعرب من الارض للتصرف به. ١٠٪ مناطق عربية مأهولة. ٦٪ للشوارع لربط المستوطنات. ٧٣٪ مصادرة حالياً وقد اقيمت عليها المستوطنات والمناطق الخضراء التي تشكل ايضا احتياطا استيطانيا. و٧٪ خاضعة للمصادرة.

ولعل من ابرز المفارقات العجيبة - يضيف نواف الزرو - التي تهيمن على المشهد الفلسطيني بعد أكثر من اثنين وأربعين عاما على هزيمة حزيران، وبعد أربعين عامًا على إحراق الأقصى، ما يتعلق بوضع القدس التي تحظى بالإجماع العربي الإسلامي على نحو خاص بأنها جوهرة الأمتين وعاصمتهما الدينية، فضلا عن كونها عاصمة الدولة الفلسطينية العتيدة.. فالقدس المحتلة الرازحة تحت أنياب التهويد تواجه تحديات استراتيجية حقيقية

تهدد بضياعها. فتبين لنا معطيات المشهد المقدسي أن الذى يستثمر الزمن ويعمل على تغيير المعطيات ويبنى حقائق الأمر الواقع هو الاحتلال الإسرائيلى الذى لا يكل ولا يمل عن مواصلة التهويد، والواضح أنه يستثمر سكرة العرب وتفككهم وعجزهم المطلق عن العمل الحقيقى، ورضوخهم لخيار ومؤتمرات السلام والتطبيع من أجل إحكام القبضة الإسرائيلية على المشهد المقدسي برمته إلى الأبد!. وفى هذا الإطار كشف الزرو عن توسع دور الحاخامات الذى وصل إلى تهديد رئيس الحكومة الإسرائيلية يحذرونه فيها من التجاوب مع الضغوط الأمريكية فى تجميد الاستيطان وإخلاء المستوطنات العشوائية، وقد نشرت الرسالة فى مختلف وسائل الإعلام الإسرائيلية.

كما يكشف نواف الزرو عن تصريحات لأحد الحاخامات اليهود، قال فيه إن العرب والمسلمين ليسوا بحاجة إلى الأقصى، وإن على العرب الذين يصلون فى المسجد الأقصى أن يعترفوا بأن مدينة القدس تعود لليهود وحدهم، فالمسلمون يمتلكون مكة والمدينة وليسوا بحاجة إلى مكان مقدس ثالث، فى هذه المناسبة اقترح أيضا إقامة دولة فلسطينية فى صحراء سيناء ونقل سكان غزة إليها!

ويخلص الزرو إلى أن الفلسطينيين يحتاجون بجميع فصائلهم وقواهم السياسية المختلفة إلى حمل قضية القدس على قمة أجنداتهم وفعالياتهم السياسية والدبلوماسية والإعلامية والثقافية، بعيداً عن الخلافات العاصفة بينهم، فالقدس هى جوهر القضية وجوهرة الوطن والعاصمة المفترضة للدولة الفلسطينية. أما الدور المطلوب من الإعلام العربى فى هذا السياق فهو فى حده الأدنى التعريف والتوعية بقضية القدس فى هذا الوقت أكثر من أى وقت مضى فى ضوء الهجمة الصهيونية على القدس مدينةً، وسكاناً، وتاريخاً، وحضارة، وأصبحت تحتاج المدينة إلى الجهود الإعلامية الجادة لفضح الممارسات الإسرائيلية التى تهدف لإفراغ المدينة من سكانها العرب وتهويدها، والقضاء على أى ذكر لتاريخها وحضارتها وآثارها.

يهودية أم علمانية؟

الدكتور محمد محمود أبو غدير قدم بحثاً بعنوان "القدس بين الدين والسياسة فى إسرائيل" ركز فيه على المحاولات المتكررة فى الخطاب السياسى الإسرائيلى للخلط بين الدينى والسياسى والتاريخى بهدف خلق أمر واقع جديد يستند إلى ادعاءات ودعاوى دينية تفجرت حولها خلافات داخل الإسرائيليين أنفسهم، كاشفاً عن حجم الخلافات اليهودية اليهودية حول طبيعة إسرائيل وهويتها وهل هى دولة يهودية أم علمانية؟ ورداً على السؤال يذكر أبو غدير أن هرتسل لم يفكر فى دولة دينية، ولكن ضعف الخطاب الصهيونى فى تبرير وتسويق المشروع على حساب الشعب الفلسطينى هو الذى وقف وراء استغلال الدين اليهودى لتبرير تصرفات لا تقرها الأديان. وقال إن هناك أسباباً كثيرة تقف وراء إضفاء بُعد دينى على دولة تصف نفسها بالعلمانية الديموقراطية الليبرالية، واستشهد بما كتبه "د.شمعون شامير" السفير الأسبق لإسرائيل فى مصر وأستاذ التاريخ الحديث لمنطقة الشرق الأوسط فى جامعة تل أبيب فى صحيفة هارتس بتاريخ ١٧/ ٨/ ٢٠٠٩ حيث قال إن المطالبة بالاعتراف بإسرائيل باعتبارها دولة يهودية إنما تهدف إلى: إلقاء طوق نجاة إلى الذين يزعمون بأن العالم العربى لا تتوافر لديه الرغبة فى تحقيق السلام.. ولكن الحقيقة هى أن إسرائيل تجابه الآن زعامات عربية عبرت عن استعدادها المبدئى لتحقيق السلام.. ومحاولة التصدى للضغوط التى تدعو إلى استئناف مفاوضات السلام مع الفلسطينيين. وهو ما يعنى أن المطالبة بالاعتراف بإسرائيل كدولة يهودية نابعة إذن من دوافع وأغراض سياسية وليس من دوافع دينية.

وعن مطالبة إسرائيل بأن تكون القدس الموحدة عاصمة للدولة العبرية يقول أبو غدير إن هرتسل لم يشر مطلقًا إلى إعادة بناء الهيكل، كما أن بن جوريون وافق على قرار التقسيم فى عام ١٩٤٧ ولم يطالب بالحصول على أجزاء من القدس الشرقية



وبخاصة منطقة المسجد الأقصى وقبة الصخرة المُدعى بوجود الهيكل أسفلهما. وعندما دخلت القوات الإسرائيلية إلى القدس الشرقية فى اليوم الثالث من حرب يونيو ذهب وزير الحرب ديان إلى القدس الشرقية وأمر جنوده بإزالة العلم الإسرائيلى الذى وجده مرفوعاً أعلى مسجد قبة الصخرة، بل أمر بسحب جميع الجنود الإسرائيليين من منطقة المسجد الأقصى وقبة الصخرة!. وفسر أحد المحللين الإسرائيليين هذا التصرف بالقول بأن ديان كان يؤمن بضرورة السماح باستمرار السيادة الدينية الإسلامية على منطقة المسجد الأقصى مع إبعاد الجانب الدينى عن النزاع الإسرائيلى الفلسطينى، بل ومنع ديان اليهود من الصلاة فى هذه الأماكن المقدسة للمسلمين، مستنداً فى ذلك إلى فتاوى دينية صادرة عن رجال دين يهود تحرم على اليهودى دخول هذه المنطقة والصلاة فيها.

من الاستيطان إلى التهجير

"سياسات تهويد القدس" عنوان الورقة التى قدمها الكاتب الفلسطينى حمزة برقاوى، جاء فيها إن الاستيطان يحتل مكانة مركزية فى تطبيق سياسات الاحتلال الأمنية والعسكرية أو فى إطار سياسة التهويد التى يمارسها سواءً فى الأرض المحتلة عام ٤٨ أو فى الضفة الغربية وتحديدا فى القدس، ففى المرحلة الأولى أخذت العمليات العسكرية الدور المباشر فى احتلال فلسطين، فقد كانت المستعمرات/ المستوطنات/ بمثابة ثكنات عسكرية. وفى مرحلة التهويد التى تلت الاحتلال، والجارية أساساً فى الضفة الغربية بصورة عامة وفى القدس بصورة خاصة، حقق الاستيطان سياسة العدو فى خلق واقع جديد على الأرض، كما ساهم فى تنفيذ سياسات العزل والفصل والتطهير العرقى التى تمارسها سلطات الاحتلال.

وذكر برقاوى أن عمليات الاستيطان تجرى من خلال عدة مشاريع ذكر منها: الاستيطان شرق المدينة باتجاه بلدتى عناتا والعيسوية ويطلق عليها رمز، والاستيطان غرب المدينة وقد بدأ منذ العام ١٩٦٧ بإقامة مستوطنة على جبل أبو غنيم ثم إقامة مستعمرة جيلو المتصلتين بالقدس من جهة الغرب، والاستيطان داخل المدينة وجوارها بهدف إخلاء السكان منها وهذا ما حصل الآن فى أحياء الشيخ جراح ووادى الحلوة فى ضاحية سلوان والحى الإسلامى، ثم الاستيطان حول المدينة.

الأسلوب الآخر الذى يستخدمه العدو لإخلاء القدس من العرب ـ كما يقول برقاوى ـ هو التهجير، الذى يتم عن طريق ممارسة الإرهاب فى منطقة ما بهدف ترويع السكان، وهذا ما حدث على نطاق واسع قبل حرب ١٩٤٨ فى دير ياسين وناصر الدين وغيرها. أما الإجراءات التى تتم ممارستها منذ عام ١٩٦٧ فتتلخص فى: الهدم، كما حصل فى حى المغاربة الملاصق لحائط البراق الذى يشكل جزءاً من الحرم القدسى مما أدى إلى تهجير أهالى الحى جميعهم والاستيلاء على الحائط، الإنذار بالهدم بحجة أن البيت غير مرخص أو بسبب إقامة مرفق عام أو لأغراض أمنية عسكرية. أوامر الإخلاء كما يحصل بصورة شبه يومية فى مناطق عديدة من القدس كحى سلوان أو فى الطور وحى الثورى ورأس خميس وجبل المكبر. مصادرة الأبنية والعقارات المملوكة من قبل العرب كما حصل فى حى باب

السلسلة وحى شرف وحى شورة، رفض إصدار رخص بناء جديدة للعرب مما يجعل البيوت التى يعيشون فيها حاليا تضيق عليهم فيضطرون للمغادرة. وسحب هوية القدس من السكان العرب لأتفه الأسباب.

وبعد..

على الرغم من أن الاجتهادات السابقة قدمها باحثون متخصصون فى موضوع القدس خاصة، وفى الصراع العربى الإسرائيلى بوجه عام، إلا أن لدى المواطن العربى فى كل مكان من الوطن الكبير دراية وخبرة فى الممارسات الإسرائيلية، تراكمت بفعل سياسات إسرائيل التى تهدف إلى الاستيلاء الكامل على فلسطين، والقدس منها، بمباركة القوى الكبرى فى العالم، لذلك فإن المواطن العربى العادى لا يحسن الظن بإسرائيل، ولا يثق فى وعودها ولا فى الاتفاقيات التى تبرمها.. هذا المواطن العربى سيظل يتطلع إلى اليوم الذى تعود فيه القدس عربية، مفتوحة أمام كل الديانات والأجناس، شاهدة على تفاعل الحضارات والثقافات.

توصيات احتفالية القدس وثقافة المقاومة
القاهرة ٨ـ١٠/ ٩/ ٢٠٠٩

أقام اتحاد كتاب مصر احتفالية "القدس وثقافة المقاومة" بقلعة صلاح الدين، وذلك بالشراكة مع الحملة الأهلية لاحتفالية القدس عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٩، فى الفترة بين ٨ و ١٠ من سبتمبر ٢٠٠٩، وبحضور اتحادات الكتاب والأدباء والشعراء من الأقطار العربية الشقيقة: السودان وفلسطين والكويت وسورية ولبنان والأردن وليبيا والإمارات والبحرين والجزائر.. وقد شارك الباحثون فيها بثلاث جلسات بحثية وندوة شعرية، وفى ختام المؤتمر يوصى الحاضرون بالتوصيات الآتية:

أولاً ـ يرى الحاضرون من الكتاب والأدباء والشعراء بوصفهم المعبرين عن ضمير الشعب العربى ضرورة إيقاف جميع أعمال الاستيطان والتهويد فى القدس وفى فلسطين بعامة، والحفاظ على الطابع العربى لجميع الأراضى العربية المحتلة.

ثانياً ـ توحيد الجهود العربية لنشر الوعى بما يحدث الآن فى القدس، عبر الكتابة وعبر وسائل الإعلام، وبيان أن القدس مدينة عربية تحت الاحتلال، وأن كل ما يجرى بها من انتهاكات مخالف للقانون الدولى ولقرارات المنظمات الدولية فى هذا الشأن.

ثالثاً ـ يقترح الكتاب والأدباء والشعراء المشاركون فى المؤتمر إنشاء ببليوجرافيا يتبناها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بالمشاركة مع مؤسسة القدس الدولية والحملة الأهلية للقدس واتحاد الإعلاميين والمحامين والمعلمين والأطباء والفنانين وكافة النقابات والمؤسسات الأهلية العربية.

رابعاً ـ ويؤكد المؤتمرون من الأدباء والكتاب والشعراء العرب ضرورة إحياء ثقافة المقاومة باعتبارها قاعدة الانطلاق لجميع الجهود الرامية إلى تخليص القدس مما تتعرض له من عدوان غاشم على المستويات العسكرية والسياسية والثقافية. كما يتوجهون بالدعوة لجميع الكتاب والمبدعين فى مختلف المجالات الأدبية والفنية لضرورة إبقاء قضية القدس حية فى الضمير العربى والإنسانى من خلال الحرص على أن تظل موضوعاً لكتاباتهم، ومادة خصبة لأعمالهم الفنية.

خامساً ـ أن الأدباء والكتاب والشعراء العرب وهم يتباحثون فى موضوع "القدس وثقافة المقاومة"، ليوقنون بأن الوحدة هى مفتاح الحل لهذه القضية العربية الجوهرية، وأول عناصر هذه الوحدة هى وحدة الفصائل الفلسطينية فى المقام الأول، بحيث تتوحد جهودهم نحو الهدف الواحد.. والحق الواحد.. باعتبار أن هذه الوحدة هى اللبنة الأولى فى بناء الوحدة العربية الشاملة التى تتضافر وتتحلق حول الهدف الغالى وهو حرية فلسطين وتحرير القدس، ومن ثم تحرير كافة الأراضى العربية المحتلة من ربقة الاستعمار الاستيطانى الصهيونى الغاشم.

سادساً ـ يحث المجتمعون فى القاهرة الدول العربية على إنشاء جوائز للأعمال الأدبية والفنية التى تتخذ موضوعها من

قضية القدس المصيرية وذلك أسوة بجائزة القدس السنوية التى يمنحها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

سابعاً ـ إقامة مهرجان ثقافى وأدبى عربى عن القدس، يقام سنوياً فى واحدة من العواصم العربية والإسلامية.

هذا وبالله التوفيق،،،

القاهرة فى ١٠/ ٩/ ٢٠٠٩,

نداء من المثقفين العرب المجتمعين فى القاهرة إلى مثقفى العالم

إن المثقفين العرب المجتمعين فى مؤتمرهم بالقاهرة، من منطلق اختيار مدينة القدس عاصمة للثقافة العربية.. يتوجهون ببيانهم هذا نحو الضمير الإنسانى الممثل فى مثقفى العالم بوجه عام، وذلك للفت الأنظار لما يحدث لهذه المدينة العريقة من إجراءات إسرائيلية لطمس معالمها الأثرية والتاريخية لصالح أغراض سياسية وعنصرية لا يقبلها الضمير الإنسانى.

إن هذه المحاولات المقصودة والمدبرة لتغيير هوية المدينة ذات الخصوصية العالمية يعتبر انتهاكاً وتدميراً للتراث الإنسانى، وإهداراً للحقوق الطبيعية، إذ إن ما يحدث من عمليات تغيير للمعالم الجغرافية والديمغرافية، وهدم للبيوت القديمة والأثرية وإحلالها بمبانٍ ومستوطنين ليسوا من سكانها المقيمين، فضلاً عن إرغام الفلسطينيين الأصليين على النزوح بالقتل والاعتقال والتشريد، ينم عن نزعة عنصرية إسرائيلية مرفوضة من قبل الضمير الإنسانى، وإن تغليب عنصر سكانى على آخر يعتبر فى حد ذاته أبشع أنواع العنصرية، بل يعتبر تطهيراً عرقياً مرفوضاً، ويكفى أن نذكر أن أغلبية سكانها العرب مسلمين ومسيحيين أصبحوا أقلية بفضل سياسة الاستيطان والتهويد العنصرى التى استنكرها العالم بقرارات صادرة عن المنظمة الدولية وحقوق الإنسان.

إن المحافظة على بقاء القدس على ما تحويه من آثار ومعالم ومبان تاريخية وأثرية تعتبر مهمةً إنسانيةً ومسئولية ثقافية لابد أن يضطلع بها مثقفو العالم عن طريق منظمة اليونسكو باعتبارها المعنية بالشأن الثقافى والإنسانى، كما أنه من الضرورى الحفاظ على المعنى الذى يدل عليه اسم مدينة القدس، وهو "مدينة السلام" وأن ما يحدث الآن فى المدينة من قبل سلطات دولة محتلة كإسرائيل من تغيير فى المعالم، هو بمثابة لغمٍ يفجر النزعات المتطرفة، ويغذى عمليات الإرهاب والعنف فى المنطقة، مما يحوِّل المدينة ـ على المدى الطويل ـ إلى مدينة للحرب لا مدينة للسلام، بل ويحول المنطقة كلها إلى احتقان دائم قد يؤدى إلى احتمال صدام نووى خصوصاً وأن بالقرب منها مفاعل ديمونة النووى فى صحراء النقب الإسرائيلى.

إن المثقفين فى العالم يدركون أننا فى هذه المنطقة العربية لم يكن لنا ذنب فيما حدث لليهود فى أوروبا حتى يحدث لنا ما لم يكن لنا فيه ذنب أو جريرة من جرَّاء آلة الحرب الإسرائيلية، ومع ذلك فقد تحملت المنطقة الكثير من الأهوال والحروب والدمار من أجل قضية لا دخل لنا بها.

لذلك.. فإننا كمثقفين عرب، نعيش فى هذه المنطقة، وندرك خطورة ما يحدث لهذه المدينة المقدسة التى يقدسها العالم كله كتراث عالمى بعيداً عن الدعاوى الدينية أو السياسية، نهيب بمثقفى العالم وفى مقدمتهم المثقفون الأوروبيون والأمريكان ليتفهموا معنا ضرورة الوقوف بجانبنا من أجل إنقاذ مدينة القدس مما يحدث لها من طمس لهويتها العربية، ونقترح فى هذا المقام تكوين لجنة علمية تشرف على هذه المدينة وتحقق فيما تم فيها من تغيير للمعالم والآثار، وأن تلزم إسرائيل باعتبارها دولة احتلال بقوانين وقرارات الأمم المتحدة سنة ١٩٤٧، التى تقضى بأن تكون مدينة القدس منطقة مجردة من السلاح، فضلاً عن أنه تم إدراج موقع القدس منذ عام ١٩٨١ فى قائمة التراث العالمى، كما تم إدراجها أيضاً عام ١٩٨٢ على قائمة التراث المهدد بالضياع.

هذا هو رأينا.. ونحن فى انتظار رأيكم،،،

الكتاب والمثقفون المصريون والعرب

الروائى المغربى ووزير الثقافة بنسالم حميش يتحدث عن الرواية :

إن لم أتفاعل إلى حد قوى وصادم مع شخصية أو فترة تاريخية لا أمسك القلم

حوار : سمير الفيل



حصل الكاتب المغربى الكبير بنسالم حميش هذا العام ٢٠٠٩ على جائزة « نجيب محفوظ للكاتب العربى » التى يمنحها اتحاد كتاب مصر سنويا لكاتب عربى عن مجمل أعماله.. كما سبق أن فاز بجائزة الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنة ٢٠٠٢ عن رواية "العلامة". كما حصل سنة ١٩٩٠ على جائزة مجلة "الناقد" التى كانت تصدر من لندن، عن روايته "مجنون الحكم" التى ترجمت إلى عدة لغات أجنبية، وكذا على جائزة " الأطلس " للترجمة سنة ٢٠٠٠ .

وكان بنسالم حميش يعمل لفترة طويلة أستاذا جامعيا فى شعبة الفلسفة بكلية الآداب ، وتخصص فى مجال التاريخ وصدرت له عدة روايات نذكر منها: "مجنون الحكم" ١٩٩٠، "محن الفتى زين شامة" ١٩٩٣، " سماسرة السراب " ١٩٩٥، " العلامة " ١٩٩٧" " بروطا بوراس يا ناس" ١٩٩٨، وروايات أخرى. يكتب بنسالم حميش ـ أيضا ـ فى مجال الدراسات التى لها علاقة بالعلوم الإنسانية ، وكذلك فى التاريخ وقد اختير مؤخرا وزيرا للثقافة بالمغرب.

لهذا ألتقيناه وكان لنا هذا اللقاء معه.

■ المولد وبطاقة تعريف شخصية ؟

■■ كان مولدى فى ازداد بمدينة مكناس بتاريخ ١٣ يوليوسنة ١٩٤٨, تابعت دراستى العليا بالرباط ثم التحق بالمدرسة التطبيقية العليا ، وبالسوربون بباريس. حصلت على الإجازة فى الفلسفة وعلى الإجازة فى علم الاجتماع سنة ١٩٧٠، ثم على دكتوراه السلك الثالث سنة ١٩٧٤، وعلى دكتوراه الدولة سنة ١٩٨٣, اشتغلت أستاذا مساعدا بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط ثم عملت فترة طويلة أستاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية (شعبة الفلسفة) بالمدينة نفسها، وقد انضممت لاتحاد كتاب المغرب سنة ١٩٦٨,

■ هل نعيش بالفعل عصر الرواية ؟ كروائى كيف تشكل مادتك الخام ومن أى البدايات تنطلق خاصة وأنك تلجأ للتاريخ فى أحيان كثيرة لمساءلة الواقع ؟

■■ بحسب ما يشغلنى ، فكل كتب ما يسمى بنوع من التجاوز " الرواية التاريخية" استعمل التاريخ كذريعة ، وربما كمدخل لقول أشياء والتعبير عن حالات ربما هى أكثر قربا من حاضرنا أكثر منها استعادة للماضى.

فهناك طريقة تقليدية لكتابة الرواية التاريخية كما وجدت عند جورجى زيدان ، واندريه مروة ، وعلى أحمد باكثير . هذه الطريقة تعتبر المواضيع قائمة وجاهزة فى قوارير ، ثم يأخذ الكاتب شخصية ما ، وينسج نصا حول حياتها وعلاقاتها . ليست على كل حال هذه طريقتى فى الكتابة ، فإن لم أتفاعل إلى حد قوى وصادم مع شخصية او فترة تاريخية لا امسك القلم ، ولا اهتم بتسويد صفحات لا تقدم جديدا . فالكتابة الروائية تقدم لنا مادة معرفية وحفرا فى طبقات التاريخ.

■ ما هدفك إذن من معالجة المادة التاريخية عبر تقنية السرد ؟

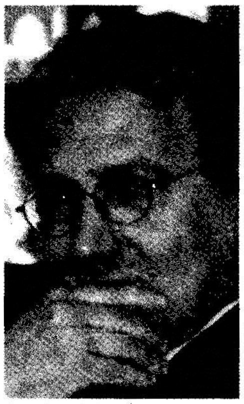
■■ ما أريده دائما وما أتوسله وأعتبره جديدا فى هذا الجنس الأدبى هو محاولة كتابة تاريخ المبعدين وتدوين تاريخ المهزومين ، هؤلاء الذين لم يلتفت إليهم المؤرخون ، أو إذا التفتوا إليهم ، وضعوهم فى هوامش وخانات صغيرة . كما أسعى كذلك إلى إعطاء الكلمة لهؤلاء " الحرافيش" ليحتلوا وسط الدائرة ، لنلقى الضوء عليهم بنفس الدرجة التى يقع عليها ضوء الخليفة أو الوزير أوالقاضى ، أو قائد الجيش .

هذه هى طريقتى لإعادة الشرائح المجتمعية الأدنى درجة كى يحتلوا وسط المسرح ، وهو ما تميزت به رواياتى.

بهذا المنهج أعمل فيما يخص تجربتى كلها ، لكن ثمة روايات أخرى ليس لها علاقة بالتاريخ ، اللهم إلا التاريخ الحاضر. رواياتى توظف المخزون التاريخى ولامناص لها من الارتباط القوى الخصب بالتاريخ وبالتراث . بهذه الصيرورة من القيم المضافة تتكون نصوصى التى تحمل عنوان إنسانيتنا وآيات ابداعنا.

■ أنت بذلك تهتم بالتاريخ أكثر من اهتمامك بالحاضر؟

■■ أبدا ، فرواية مثل " محن الفتى زين الدين شامة " من إحدى سماتها الأساسية تلك المصيبة الكبرى التى يصاب بها متخرج من



◁ ما أريده دائما وما أتوسله هو محاولة كتابة تاريخ المبعدين وتدوين تاريخ المهزومين .

◁ كنت أثناء كتابة " مجنون الحكم " أشعر بأن الذى يقودنى عبر هذه الأفعال الغريبة هو الحاكم بأمر الله نفسه !

إحدى الجامعات وحامل لشهادتها ، فيجد السوق مقفلا أمامه ، وبالتالى فإن المجتمع يحرمه من حقوقه الأولى كالزواج وبناء الأسرة ، والتمتع بنعم الحياة.

فى " سماسرة السراب" عالجت قضية الهجرة السرية إلى بلدان الشمال الأوربى لأن هناك حيثيات فى الرواية تجعل من تلك الهجرة مجرد هجرة مأساوية ساخرة ؛ لأن من كان يسهر عليها هم أولئك الذين كانوا يتاجرون فى المهاجرين عبر القوارب التى سميت عن حق " قوارب الموت " .

إذن النزعة التاريخية لم تمنعنى من معالجة قضايا عصرية ، فأنا انطلق فى الكتابة الروائية من تراكماتها ، بالمعنى القيمى والكيفى للتراكم ، كما أننى أهتم بواقعها الحاضر، إن كان هذا الواقع يغنى التركة ، ويطورها بعيدا عن الضوضاء ومزايدات التجريد ومتاهات التعتيم، مما يجيب عن سؤالك الأول حول عصر الرواية . إنه كذلك بالفعل.



■ وماذا عن رواية " العلامة " أهى رواية تاريخية أقرب للتوثيقية ؟

■■ تتعلق العلامة " بشخصية عبدالرحمن بن خلدون ، ويمكن القول - إلى حد ما - أنها تندرج فى جنس ما يسمى بالرواية التاريخية . لكن ما أردت فعله فى هذه الرواية أن أقف عند لحظات بارزة ولحظات مأساوية من منحنى حياته . وتناولت زمن وجوده بالقاهرة عندما كان يتولى القضاء ، وجعلته معالجتى للحياة انطلاقا من واقعة غرق أسرته بالقرب من الأسكندرية فأصبح وحيدا ، فقال قولته المشهورة " الآن وقد استأثر البحر بأسرتى فقد غلب الزهد" .

■ ما الدور الذى تلعبه اللغة فى أعمالك ؟

■■ لابد أن يحدث نوع من التلاقى بين الموضوع الذى له نكهته ورائحته، وبين اللغة. الأساس عندى ألا تكون اللغة منفرة أو لغة معتقة. لابد أن تكون اللغة ناصعة، مقتصدة فى معظمها، لا تلجأ إلى التقعر أو الإسراف فى استعمال غريب مفردات النحو، وهذه عناصر حاكمة فى كل أعمالى .

■ هل تسعى لن تحدث متعة فنية للمتلقى أثناء إنتاج رواياتك؟

■■ أول شىء يسعى إليه الكاتب هو المتعة، واللذة التى يشعر بها حين يكتب ورغم أنها لذة عسيرة ، وتكون فى شكل مخاض انتظارا للوضع . بدون هذه اللذة لن تكون هناك مثابرة وإلحاح

على تسويد الصفحات ، وعلى بناء الشخصيات ، وإنشاء العقد . بدون الشعور باللذة لا يمكن أن تطمع فى أن تنتقل " عدوى " اللذة إلى الآخرين . إلى القراء . أول ضمان لكى تنتقل المتعة الفنية للآخرين هو أن يشعر بها كاتب النص أولا ، أشعر بالسرور أكثر عندما أتأكد أن الآخر قد تمتع إلى حد ما بالشكل الذى مررت به ، أو نال حظا من متعة الحكى والسرد.

■ هل حدث أن تمردت عليك إحدى شخصياتك الروائية وارتأت غير ما ارتأيت ككاتب؟

■■ نعم ، هذا ما حدث لى فعلا مع شخصية الحاكم بأمر الله فى رواية "مجنون الحكم" لأن الرجل كان ثريا فى انفعالاته ، وأعتقد أن كتاب المسرح لو انتبهوا إليه لكان موضوعا لأعمالهم المسرحية ، فالشحنة الدرامية داخل شخصية الرجل تذكرنا ببعض رجال الأمبراطورية الرومانية مثل" نيرون " الذى أحرق روما ، ومثل " كاليجولا" المجنون الذى عين حصانه قنصلا.

فالرجل له أفعال غريبة ، ويشترك مع " نيرون " فى إصابته بالمناخوليا ، وكما حرق نيرون روما ، فقد احرق الحاكم بأمر الله مدينة " الفسطاط" . ليس بالضرورة لكى ينزل العقاب بالناس بل ليتمتع برؤية النيران وهى تلتهم البيوت. أليست تلك رؤية مأساوية تفوق الواقع؟!

■ ما ذكرياتك الأخرى حول كتابة هذا النص ، والذى قرأناه فور فوزه بجائزة مجلة " الناقد " ؟

■■ كنت فى بعض مناطق الكتابة أشعر بأنه الذى يقودنى عبر هذه الأفعال الغريبة. لقد شعرت أن خيالى مهما وصل إلى درجة عالية من القوة يبقى دون ما أنجزه هذا الطاغية الذى حكم مصر المحروسة ربع قرن من الزمان.

فى بعض منعطفات الرواية يشعر الروائى بأن عليه أن يبذل جهدا ، وأن يطور أدواته ليكون على نفس مستوى الموقف. هكذا رأيت نفسى وأنا أتعامل مع شخصية الحاكم بالله " أبو على المنصور " .

■ ماذا عن دور النقد فى مسيرتك الأدبية. هل استطاع الوصول إلى أغوار نصوصك الروائية؟

■■ أعتقد أن النقاد قد اهتموا كثيرا بإنتاجى الروائى ، وساهموا فى بالفعل فى إضاءة نصوصى ، خاصة عبر مجلة هامة هى " الناقد" التى أشرت إليها فى سؤال لك، وهى التى قدمتنى بالفعل لجمهور واسع من قراء العربية.

وما يقال عن وجود أزمة نقدية هو أمر مختلف تماما ؛ فقد وجدت نقدا فاهما لنصوصى ، وكما أفادتنى قراءة التاريخ فى العثور على شخصياتى الروائية أفادنى النقد فى النبش عن جذور تلك الشخصيات بصورة لم أتوقعها وعلى العموم فإن كان هدفى هو أن أحول التاريخ إلى مسالك إبداعية تحمل أسئلة لا تنتهى فإن الوجود الحى والحضور لا يتأتى إلا بنبذ التقليد الأعمى والإتباع.

قياسا على ذلك فإن المشاريع النقدية الأصيلة هى التى تتألق بإشراقات تعبر الأزمنة والأمكنة لتقدم آفاقا للممكن والمحتمل!



▷ظل هدفى من الإبداع هو أن أحول التاريخ إلى مسالك إبداعية تحمل أسئلة لا تنتهى .

▷كما أفادتنى قراءة التاريخ فى العثور على شخصياتى الروائية أفادنى النقد فى النبش عن جذور تلك الشخصيات .

التصورات الشعبية للكون

قراءة فى سيناريو الظاهر والباطن فى المجتمع

فؤاد مرسى

لم يتقدم العالم وفقاً لتصورات المفكرين الفلاسفة فحسب، بل إن التصورات الشعبية للكون تمثل عاملاً شديد الأهمية فى الكشف عن مجريات الحياة، ورسم أساليبها، إذ تنبع من فهم عميق للكون، تؤازرها خبرة متجذرة فى أغواره البعيدة.

وعبر فصول هذه الدراسة الأنثروبولوجية سعى الباحث - د. السيد الأسود - للكشف عن الأنساق والتقاليد الاجتماعية، النابعة من والمؤثرة فى التصورات الشعبية للكون، هذه التصورات التى ترى الإنسان - بصورة أساسية - جزءاً من مجتمع أكبر وكوناً ممتداً ومترامياً، وهى واحدة من دراسات الأنثروبولوجيا الثقافية التى ترتكز على موضوعات هذا العلم، وإجراءاته، وتمتد بالتحليل إلى بعض عناصر الثقافة التقليدية أو الفولكلور بشقيه المادى والأدبى، باعتبارها منتوجات تعكس هذه التصورات.

ومؤلف هذا الكتاب يعمل أستاذا للأنثروبولوجيا بكلية الآداب، جامعة طنطا، وهو واحد من المهتمين بالدراسات البيئية والرمزية ذات الطابع الشمولى، وموضوعات رؤى العالم وفلسفات الشعوب، وله العديد من المؤلفات فى هذا المجال، منها: الأنثروبولوجيا الرمزية، الصبر فى التراث الشعبى المصرى، والبيت الشعبى: دراسة أنثروبولوجية للعمارة الشعبية، كما عمل بالتدريس بجامعة الإمارات العربية المتحدة.

×××

يمثل التصور الشعبى للكون واحدا من المداخل المهمة إلى: فهم ثقافات الشعوب وفلسفتها، خاصة فيما يتعلق برؤى العالم وأنماط التفكير وأنساق المعنى وأشكال التعبير الرمزى والمجازى والدلالات الرمزية للواقع

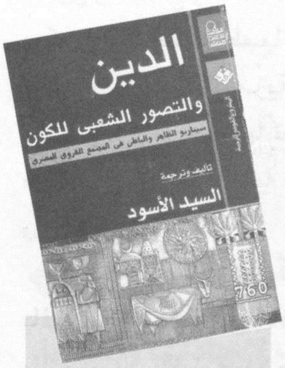
الاجتماعى، والأبعاد الرمزية لعملية التغير الثقافى وهوية المجتمعات المحلية، خاصة بعد أن زادت التحديات التى تواجهها والمتمثلة فى ثقافة العولمة التى نشأت فى أحضان التكتلات الاقتصادية المادية والتى تسعى إلى الهيمنة وفرض أيديولوجية رأسمالية واستهلاكية ذات نمط عالمى واحد.

وتسعى الدراسة إلى: "الكشف عن نسق المعتقدات الكونية عند المصريين القرويين وفهم العلاقة بين النسق وحياتهم الدينية والاجتماعية والاقتصادية".

وبالرغم من أنها – الدراسة – اتخذت من أحد المجتمعات المحلية فى مصر نموذجا لها؛ إلا أنها قامت – كذلك – بمعالجة "مشاكل تطفو على سطح المجتمع المصرى بخاصة، والمجتمعات العربية التقليدية بعامة، وبالتحديد تلك التى تتمحور حول العلاقة بين الحداثة والتراث والعلم والتقاليد ، والتقنية والمعارف الشعبية والمعلوم والمجهول والعقل والخرافة".

وحسبما يمضى المؤلف فإن الكتاب يعالج مشكلة مهمة، وهى "كيف استطاع الإنسان المصرى غير المتخصص أو الفلاح أن ينظم داخليا المعتقدات الدينية مضيفا إليها معتقدات محلية ورؤى كونية وفلسفية قديمة وأخرى جديدة نجمت عن احتكاكه بالنخبة المحلية وبالثقافات الأخرى عن طريق الهجرة الخارجية المؤقتة والتعليم والثقافة والإعلام ووسائل الاتصال السريعة وغيرها من عناصر متنوعة"، لذا فإنه لم يتعرض للدين من منظور متخصص بقدر ما عالج "تصورات الناس لموضوعات تتقاطع مع المعتقدات الدينية والتراث المحلى أو الشعبى المميز لهم خاصة فيما يتعلق بالكون أو العالم ومكانهم فيه".

ويناقش الكتاب "موضوعا على غاية من الأهمية فى الدراسات الأنثروبولوجية وهو: إلى أى مدى ترتبط التصورات الكونية بأبعاد مكانية سواء أكانت عامة أم خاصة ومحلية ذات دلالات ثقافية عميقة المغزى تخرجه من أن يكون أسيرا لعبقرية المكان لينفتح على عبقرية الممكن". على سبيل المثال: "ينظر إلى الشرق على أنه يمن ونور وخير (حيث شروق الشمس) بينما يصور الغرب على أنه ظلام وشر (حيث غروب الشمس) والشرق الذى تنسب إليه هنا قيمة أعلى من الغرب بحيث يحتويه يعد مثالا على التوجه الكونى وليس عبقرية المكان أو التوجه السياسى هو الذى يهيمن ويسيطر على رؤى العالم عند المصريين". لذا فإنه من وجهة نظر مؤلف الكتاب يمكن استكشاف التصورات الشعبية للكون بأبعادها المنظورة وغير المنظورة، "من خلال فحص السيناريوهات اليومية أو الأفعال اللغوية وغير اللغوية لدى الفلاحين أو القرويين، وهذه السيناريوهات والأفعال تتضمن مجالات ثرية ومتنوعة من التشبيهات والمجازات والممارسات والشعائر والطقوس والتوجيهات التصورية نحو الزمان والمكان والاتجاهات الجغرافية الأربعة بالإضافة



الكتاب: الدين والتصور الشعبى للكون
"سيناريو الظاهر والباطن فى المجتمع القروى المصرى"
تأليف وترجمة: السيد الأسود
الناشر: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة

إلى التصورات المتعلقة بالشخص والبدن وأشكال البيئة العمرانية والسكنية"، كما يؤكد على أن "الكون والمجتمع والشخصية نسيج من الرموز لا يمكن فهمه فهما علميا حقيقيا إلا من خلال دراسة المكونات الرمزية المؤلفة لذلك النسيج، وهذه الرموز فى مجملها تؤلف نسقاً رمزيا ثقافيا متفرداً يتسم بخصوصية تميزه عن أنساق ثقافية ورمزية أخرى".

ومن ثمّ فقد اهتمت الدراسة "ليس فقط بالمعرفة الواعية لدى الأفراد، بل أيضاً بالرؤى والتصورات الكونية والاجتماعية المستترة". إن النظام الظاهر من الكون - حسب المؤلف - يمكن فهمه فى حدود من المبدأ أو القوة المنظمة غير الظاهرة، فوراء هذا العالم الظاهر المنظور يوجد واقع مستتر وغير منظور يجمع فى وحدة واحدة الوحدات والكيانات الظاهرة والمرئية المتعددة من ذلك العالم، وتفسر هذه القضية اعتقاد القرويين المصريّين فى أن المعلوم يكشف عن المجهول، وأن المنظور يستند إلى جواهر غير منظورة. و"هذه المجالات المختلفة التى تبدو فى الظاهر أو على السطح أنها تمثل أضداداً أو ثنائيات- المادى/ غير المادى، الجسد/ الروح، الفانى/ الخالد، العلمانى/ المقدس، الاجتماعى/ الخاص- تؤلف مجالات متكاملة من الممارسات اليومية لأفراد الشعب. وبعبارة أخرى، فإن الثنائية بين المنظور/ غير المنظور، مع الثنائيات التكاملية الأخرى، تلقى الضوء على الطريقة التى بها يرى ويصنف الفلاحون عالمهم الذى يعيشون فيه"، لذا يتعامل المؤلف مع اعتقاد الفلاحين فى الواقع الغيبى باعتباره وسيلة من وسائل التغلب على قصور خبرة الإدراك الحسى، فالغيب - يقول المؤلف - يقدم رؤية مفتوحة ومرنة تسمح أو تتيح الفرصة للأشياء والأحداث، خاصة غير المتوقعة، أن تحدث. إنه الارتباط المتداخل للجوانب الشخصية والاجتماعية والكونية، ذلك الارتباط الذى يفسر الاندماج الوجدانى العميق للفلاح المصرى بهذا العالم، فالمجتمع القروى المصرى يرى "الفرد جزءاً ليس فقط من المجتمع؛ بل أيضاً من النظام الكونى ككل". وفى المضمون المحلى لهذا المجتمع "يشمل الدين الحياة الاجتماعية ويحتويها، ويكون نمط التفكير الدينى موجهاً ومرتبطاً بصورة جوهرية بالواقع المتسامى والمقدس الذى يكون موضع الإيمان والتسليم، والذى يمارس تأثيراً عظيماً على الواقع الاجتماعى والكونى من خلال الطاقات الكامنة والقوى غير المنظورة والقوى الخارجية والداخلية. إن العلاقة بين الأنماط الدينية وغير الدينية من التفكير هى علاقة تقابل واحتواء معاً". لذلك يؤكد المؤلف على أنه "من المهم أن ندرك أهمية دور الشعب أو الفلاحين فى تشكيل رؤى العالم الخاصة بهم، وفى الحفاظ على هويتهم فى عالم متغير تسعى قوى العولمة العالمية أن تهيمن عليه". فالباحث يؤكد على أن "الرؤى الكونية لا يؤسسها النخبة أو المفكرون المتأدبون فقط بل تكون كامنة فى الخيال الشعبى فى انتظار اللحظة المناسبة كى يُعبر عنها فى الأنشطة اليومية للأفراد"، لذا فقد تم التعامل مع التصورات الشعبية للكون باعتبارها، حسب تعبير المؤلف: عبقرية الفلاح القوية أو نموذجه المحلى الذى أعانه على البقاء والإفلات من قبضة الاستعمار الغاشم وقهر الإقطاع وعذاب الاشتراكية وفوضى الرأسمالية باقتصادها الحر وأسواقها المفتوحة.

فن السيناريو بنادى القصة

◆ محمد عبد الحافظ ناصف ◆

فن كتابة السيناريو أحد الفنون التى يسعى الكثيرون من الكتاب لإجادتها وتعلمها، أملاً فى الكتابة للسينما، أو التليفزيون حيث الشهرة والمال. و"فن كتابة السيناريو" هو واحد من الكتب المهمة التى أصدرها كتاب أخبار اليوم برئاسة نوال مصطفى للسيناريست المبدع محمد السيد عيد، صاحب العديد من المسلسلات المهمة، مثل قاسم أمين، والزينى بركات، والشهاب وعلى مشرفة.

وفى ندوة جادة حضرها الكثيرون من الكتاب؛ تمت مناقشة الكتاب فى نادى القصة وحضرها من النقاد أ.د جمال التلاوى وأ.د فاروق الرشيدى أستاذ الإخراج بالمعهد العالى للسينما والناقد السينمائى والسيناريست الكبير أحمد الحضرى.

تحدث الناقد د. جمال التلاوى فى البداية قائلاً: تنبأ الروائى العالمى نجيب محفوظ إن العصر القادم هو عصر الشاشة، وأصبح يمثل جزءً مهما من ثقافة هذه العصر، ورغم ذلك نجد أن الشاشة قد قصرت فى تحويل بعض الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية، ويرى البعض أن السيناريو فن تابع، وأرى أن ذلك غير صحيح وتلك نظرة تقليدية وقاصرة وقد تداخلت الأجناس الأدبية فى بعضها البعض منذ منتصف الثمانينيات، وأرى أن السيناريو رابع فنون السرد ويعتبر جنساً من الأجناس الأدبية المستقلة، ونظرة الأدب الآن تنظر للسيناريو باعتباره جنساً أدبياً مستقلاً.

وتحدث السيناريست الكبير محمد السيد عيد قائلاً: الرواية والسيناريو ليسا منفصلين وتوجد رواية للكاتب الراحل على شلش بعنوان «عزف منفرد» وهى أقرب للسيناريو ويوجد بها ما يسمى بالقطع المتوازى وكتاب "فن كتابة السيناريو" ينقسم إلى جزأين: الأول: عبارة عن جزء أدبى نظرى يقدم ماهية السيناريو وعناصر السيناريو التى لا تختلف عن عناصر الرواية فلابد من الحبكة والصراع والشخصيات والمكان والزمان،

وبعض الأعمال من السيناريو قد نشرت مثل الرواية وبنفس شكل الصفحة وليس على عمودين. وأكد السيناريت محمد السيد عيد أن عدد الكتب المؤلفة فى «فن كتابة السيناريو» قليل فى العالم العربى على عكس الكتب المترجمة وعدد الكتب المبسطة للهواة يكاد يقل عن أصابع اليد الواحدة فالكتاب يستطيع أن يتعامل معه الهاوى والمبتدئ، وأكد أن الكتب المتاحة تتحدث فقط عن فن السينما وليس لها علاقة بفن الدراما ككل، لذا كان الجزء الأول فى الكتاب عن الدراما والجزء الثانى من الكتاب كان تطبيقاً على السيناريو وتدريبات على فن الكتابة والمهارات الأساسية التى يجب أن يكون عليها أى كاتب سيناريو.

يوجد عدد من المصطلحات المشروحة ببساطة وعدد من التمرينات التى تساعد المبتدئين على الكتابة بشكل جيد.

وبدأ الفنان د. فاروق الرشيدى كلامه قائلاً : أعتبر السيناريو عملاً فنياً ناقصاً لأننى لا أستطيع طباعته إلا إذا تم تنفيذ العمل، على عكس المسرحية التى تنشر أولاً ثم تنفذ بعد ذلك فى الأغلب الأعم وأكد أن الكتاب يتكون من بابين: الأول: نظرى، والثانى: تطبيقى والكتاب له أسلوب سهل بسيط وجميل يستطيع أن يستفيد منه الهاوى دون أى تعقيد حيث يبدأ بشرح المعانى الرئيسية مثل أنواع الصراع، والحكايات والشخصيات ويفرق بينهم جميعاً، ويرى الفنان فاروق الرشيدى أن سيناريو الشهاب من السيناريوهات المهمة والجادة والتى حفلت بالعديد من النجوم وأرجوا أن ينشر فى الفترة القادمة.

وأكد الفنان والناقد أحمد الحضرى أحد مؤسسى معهد السينما أنه يهتم جداً بمهنة كاتب السيناريو وأنه معجب جداً بالكتاب الذى أصدره محمد السيد عيد لأنه سلس جداً وبه تطبيقات يستطيع أن يستفيد منه الدارس والهاوى للأدب ويسعد جداً بنشر أى كتاب مؤلف عن السيناريو.

وأشار أنه يفضل أن ينشر السيناريو على عمود واحد على الطريقة الأمريكية، وليس على عمودين.. عمود للوصف، وآخر للحوار.

وفى النهاية طالبت البروجرية بنشر سلسلة لكتاب السيناريو مثل الرواية وقبل أن تطبع لعلها تساهم فى تقديم سيناريوهات صالحة وجيدة للسينما المصرية يمكن أن تنفذ، كما أكدت البروجرية على معنى الاقتصاد المالى فى السيناريو والاقتصاد الفنى كى يبعد العمل وخاصة المسلسلات على الإطالة التى لا تضيف للعمل شيئاً وتكون عبئاً ثقيلاً على المشاهد والمتابع لها.